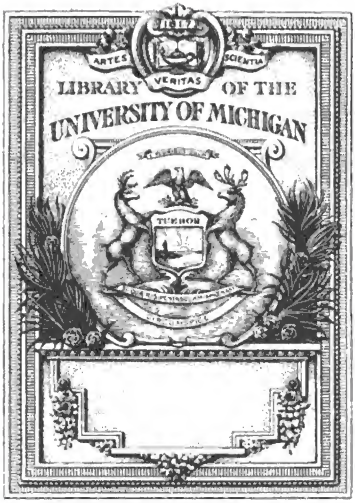
A 601860


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR

932
U24

832
U 29

Das Stadttheater in Hamburg

1827—1877.

Das

Stadttheater in Hamburg

1827—1877.

Ein Beitrag zur deutschen Culturgeschichte.

Von

Dr. Hermann Uhde.

Stuttgart.
Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
1879.

Buchdruckerei der J. G. Cotta'schen Buchhandlung in Stuttgart.

German
Hist
2-4-46
42296

Am 3. Mai 1877 war ein halbes Jahrhundert verflossen, seitdem das 1826 neu erbaute, noch gegenwärtig zu Bühnenzwecken dienende „Stadttheater“ in Hamburg feierlich eröffnet wurde.

Fünfzig Jahre reichen aus, ein treu im Geiste der Geschichte erfaßtes Bild der Zustände zu gewinnen, in denen das Schauspielwesen der ersten Bühne der vornehmsten deutschen Handelsstadt sich so lange befand.

Im Nachstehenden ist der Versuch gemacht, ein solches Bild darzubieten; berufene Richter mögen entscheiden, in wiefern er geglückt ist.

Die Gliederung des reichen Stoffes ergiebt sich von selbst; weitere Vorbemerkungen sind daher überflüssig.

Uebersicht des Inhalts.

Erster Abschnitt.

Seite

Vorgeschichte des Baus bis zur Eröffnung des neuen Theaters 1
Actienverein zum Bau des neuen Theaters 2
Die Haltung der Schröderschen Erben 3
Aufhebung des „Kalkhofs" am Dammthor 4
Unterhandlungen mit Schröders Erben 5
Die Unterhandlungen gedeihen zum Abschluß 6
Das neue Theater wird heftig angefeindet 7
Schluß des alten Theaters 9

Zweiter Abschnitt.

F. L. Schmidts und C. Lebruns Direction. 1827—1837 . . 10
Uebersiedelung in das neue Haus 11
Ausgelassenheit am Fastnachtsmontag 12
Das neue Theater 13
Fahrlässige Behandlung der Bibliothek 14
Das Abonnementswesen 15
Saphirs Beschreibung des neuen Theaters 16
Die erste Vorstellung im neuen Hause 17
Goethe um einen Prolog ersucht, antwortet ablehnend 18
Haß der Frömmler gegen das Theater 19
Die Hamburger Journalistik von 1827 20
Hamburg im Jahre 1827 22
Die Aufgabe der Hamburger Bühne 1827 29
Zimmermanns dramaturgische Blätter 30
Die Flugblattliteratur von 1827—1837 31

Seite
Das Personal der Oper 33
Madame Kraus-Wranitzky 34
Das Personal des Schauspiels 1827 35
Therese Peche 36
A. W. v. Schlegels Brief und sein Besuch in Hamburg 37
Das Trauerspiel auf der Hamburger Bühne 38
Saphir über das Schauspiel in Hamburg 40
Schäbige Bezahlung der Autoren und Componisten 41
Die Bühnenschriftsteller recht- und schutzlos 42
Goethes „Götz von Berlichingen“ 43
„Wallenstein“ durch die Darstellung verhunzt 44
Zimmermann über das Hamburger Publicum 45
Shakespeares Dramen in Hamburg 46
Köchys „Schmuck“. Goethes „Faust“, I. Theil 49
Werke von Grillparzer, Immermann, u. s. w. 52
Künstlerdramen 53
Schauerdramen. Toepfer. Lenz. Bauernfeld 54
Ferdinand Raimund 55
Nestroy. Räder. Castelli 58
Die Oper 59
Meyerbeer. Bellini 61
Rossini. Auber. Spontini 62
C. M. v. Weber 63
Marschner und seine Recensenten 64
Hartmann. C. A. Krebs 65
Gluck. Beethoven. Mozart 66
Die Feier des 18. October in Hamburg 67
Festabende 68
Die Juden 1827 in Hamburg 69
Die Cholera in Hamburg 70
Carl Reinhold 71
Emil Devrient und P. A. Wolff 74
Emil und Doris Devrient 75
Emil Devrients Bedeutung für die Hamburger Bühne 76
Der Abgang des Ehepaares Devrient. Fehringer. Dahn 77
Baison. Döring. Caroline und Auguste Sutorius 78
Gustav Räder. Christine Enghaus 79
Gäste. Sophie Schröder 80
Charlotte Birch-Pfeiffer. Auguste Crelinger 81
Julie Gley. Friedrich Wagener 82
Carl Schwarz 83
Heinrich Marr. Eduard Genast. Albert Lortzing 85
Seydelmann. Gastirende Franzosen und Engländer 86

Seite

Henriette Sontag. Clara Wieck. Vieuxtemps 87
Unwürdige Vorkommniſſe auf dem Stadttheater 88
Ruſſen. Bauchredner, Zitherſpieler, Poſthornbläſer u. ſ. w. . . . 89
Der Bauchredner Alexandre. Der Athlet Rappo 90
Der Affe Jocko und eine Katze auf der Bühne 91
Lebruns Trunkfälligkeit 92
Lebrun wird durch Mühling erſetzt 93

Dritter Abſchnitt.

F. L. Schmidts und J. Mühlings Direction. 1837—1841 94
Hamburgs Entwickelung um 1840 95
Die maßgebende politiſche Preſſe Hamburgs 97
Geſteigertes Leſebedürfniß. Hamburger Literaten 98
Carl Gutzkow. Friedrich Hebbel. Das Ballet 99
Das Schauſpiel fällt völlig auseinander 100
Contractbrüche und Unglücksfälle 101
Victor Hugo. Scribe. Halm 102
Die Dramen Gutzkows 103
Gutzkow und Baiſon 104
Hebbels Aufnahme in Hamburg 105
Hebbels „Judith“ 106
Die Oper unter Mühling 108
„Die Hugenotten“. Spohr in Hamburg 109
Uebermaß an Gäſten 110
Unverſchämte Anſprüche der Gäſte 111
Wilhelmine Schröder-Devrient. Tichatſcheck 112
Franz Liſzt gründet einen Orcheſter-Penſionsfonds 113
Charlotte v. Hagn als Jeanne d'Arc 114
Auguſte Crelinger und ihre Töchter 115
Sophie Schröder. Wilhelm Kunſt 116
Ludwig Löwe. Coſtenoble. Fichtner. Gerſtel 117
Kettel. Genée. Grunert. Hendrichs 118
C. A. Görner. Auguſt Haake 119
Caroline Bauer gaſtirt ohne Beifall 120
Caroline Bauer als Erfinderin von Hiſtörchen 121
Carl Brüning und ſeine Frauen 122
Baumeiſter. Die Töchter Lebruns. Julie Herrmann 123
Der Charakter des Tanzens 124
Das Inſtitut ſinkt mehr und mehr 125
Die Zuſchauer verwildern 126
Cornets und Anderer Intriguen 127

Seite
Wüſte Scandale im Theater 128
Patriotiſche Gedenktage 129
Das Buchdrucker-Jubiläum. Franzöſiſche Rheingelüſte 130
Das Rheinlied von Nicolaus Becker 131
Der König von Dänemark im Theater. Schmidts Jubiläum . . . 132
Der wahre Werth Gutzkowſcher Rückblicke 133
Schmidt legt ſein Amt nieder und ſtirbt 134
Schmidts „Denkwürdigkeiten“ 135

Vierter Abſchnitt.

Julius Mühlings und Julius Cornets Direction. 1841—1847 136
Eduard Devrient und ſeine Hypotheſen 137
Starke Irrthümer des Geſchichtsſchreibers Devrient. 138
Charakteriſtik Julius Cornets 139
„Die Weiber im Harniſch“ 140
Die Einführung der Tantième in Deutſchland 141
Die Tantième eine halbe Maßregel 143
Das Schauſpiel unter Mühling 145
Bertha Stich. Roderich v. Lehmann 146
Wollheim als Dramatiker. „Mutterſegen“ 147
Totalwirkungen verſchwinden von der Scene 148
Ueberſetzungswuth deutſcher Literaten 149
Gutzkows Streitſucht und ſeine getrübte Erinnerung 150
Neuigkeiten und Gäſte der Oper. Muſikfeſt 151
Zarte Rückſicht der Obrigkeit gegen die Schneiderzunft 152
Der Brand von Hamburg, 5—8. Mai 1842 153
Wohlthätige Folgen des Brandes 154
„Das Alte ſtürzt, es ändert ſich die Zeit“ 155
„Und neues Leben blüht aus den Ruinen“ 156
Das Theater nach dem Brande 157
Grunerts epochemachendes Gaſtſpiel als Luther 158
Cornet und ſeine Verwaltung der Oper 159
Neu eintretende Mitglieder 160
Die Sängerinnen Jazedé, Bräutigam und Evers 161
Die Geſchwiſter Milanollo, Sivori, Rubinſtein und andere Virtuoſen 162
Hector Berlioz. Charfreitags-Concerte 163
Außergewöhnliche muſikaliſche Darbietungen 164
C. M. v. Webers Leiche in Hamburg 165
Die Oper unter Cornet 166

Seite
Neue Opern 167
„Die vier Haimonskinder". Flotow und ſeine Oper „Stradella" . . 168
Lortzings Opern. Seine Anweſenheit in Hamburg 169
Marſchner und Kreutzer in Hamburg 170
Richard Wagner dirigirt die erſte Aufführung des „Rienzi" . . . 171
Begeiſterte Aufnahme des „Rienzi" in Hamburg 172
Gäſte in der Oper 173
Jenny Lind 174
Tänzer und Tänzerinnen 176
Fanny Elßler 177
Das Stadttheater verhöhnt ſeine eigenen Beſucher 178
Verfall des Schauſpiels unter Mühling 179
Benefize für Mad. Fiſcher und Schäfer 180
Lenz tritt in Hamburg zum letzten Male auf 181
Kaiſer. Heinrich Schneider 182
Baiſon im Gegenſatze zu Hendrichs 183
Grunert. Jerrmann. A. W. Heſſe 184
Das Geſchwiſterpaar Wilhelmi 185
Auguſte Crelinger. Sophie Schröder 186
Die vormärzliche Tendenzdramatik 187
Das vormärzliche Deutſchland 188
Fehler der Regierungen 189
Fehler der Regierten 190
Raſches Hinſchwinden aller Tendenzdramen 191
Kunſt und Leben 192
Günſtige Lage der franzöſiſchen Bühnenſchriftſteller 193
Schädliche Einflüſſe der Tendenzdramen 194
Das Urtheil der Nachwelt über die Tendenzdramatiker 195
Die Dramen Gutzkows 196
Die Dramen Laubes 199
Dramen von Moſen, Prutz und Bauernfeld 200
Guſtav Freytags „Brautfahrt" 201
Benedix, Charlotte Birch-Pfeiffer, Plötz, Halm, Grillparzer . . . 202
Honorare der Autoren. Wollheim 203
Wollheims Tactloſigkeiten. Dramen von Heitmann und Toepfer . . 204
Toepfers Audienz bei Friedrich Wilhelm IV. 205
Wälſche Stücke auf der Hamburger Bühne. Das Shakeſpeare-Repertoire 206
„Der Sommernachtstraum". „Antigone" 207
Begeiſterte Aufnahme der „Antigone" 209
Ein „bibliſches Drama". Pferde auf der Scene 210
Gymnaſtiker, Magier, Bosco und ähnliche Größen 211
Mühling und Cornet kündigen ihren Pachtcontract 212

Seite

Angebliche Concurrenten des Stadttheaters. Das Thaliatheater . . 213
Kameele auf Hamburgs Bühnen 214
Die Pacht des Hamburger Stadttheaters wird schamlos feilgeboten . 215
Spaßvögel treiben Spott mit den Verpächtern 216
C. S. Maurice und L. Schneider treten als Pachtbewerber auf . . 217
Fehden zwischen Cornet-Mühling und Maurice-Schneider 218
Baison bewirbt sich um das Directorat 219
Das Geschick der Bühne wird entschieden 220
Maurice und Baison werden zu Directoren gewählt 221
Mühlings und Cornets Verhalten vor ihrem Rücktritt 222
Das Sonntagspublicum. Der Faschingsmontag. Maskeraden . . . 223
Theaterscandale 224
Die Comödianten insceniren Scandale. „Pikante" Benefize . . . 225
Baison gibt das Beispiel eines Winkelhistrionen 226
Belehrende Theatervorstellungen 227
Säcularfeier der Geburt F. L. Schröders 228
Mühlings Silberjubiläum 229
Der preußische Gesandte beschwert sich über Brüning 230
Brüning wird eingesperrt. Man bringt ihm ein Ständchen . . . 231
Die letzte Vorstellung unter Mühling-Cornet 232
Toepfers Scheidegruß für Mühling und Cornet 234

Fünfter Abschnitt.

J. B. Baisons Direction. 1847—1849 235
Baison trifft Engagements 236
Neue Anordnungen Baisons 237
Baison engagirt Rob. Prutz als Dramaturgen 238
Prutz giebt sein Amt alsbald wieder auf 239
Ed. Devrient, Gutzkow und Toepfer über Prutz 240
Die ersten Vorstellungen unter Baison-Maurice 241
Beabsichtigte Verschmelzung des Stadt- und Thaliatheaters . . . 243
Es kommt zum Bruch zwischen Baison und Maurice 244
Die reorganisirte Oper 245
Das reorganisirte Schauspiel 246
Neuigkeiten im Schauspiel 247
Gäste: Döring, Anschütz, Sophie Schröder 248
Sophie Schröder schließt ihr Wirken als Schauspielerin ab 249
Phats „Lumpensammler" 250
Caricatur auf Maurices Rücktritt 251
Wurda übernimmt das Directorat 252
Die veränderte Lage der Dinge und ihre Folgen 253

Seite

Die Oper unter Wurda. Mendelsſohns Tod 254
Mendelsſohns Andenken geehrt — durch Zettels Eſelskopf 255
Neue und neueinſtudirte Opern. Ein neuer Dramaturg 256
Neue Mitglieder. Neue Dramen 257
Baiſon „verbeſſert“ Freytags „Graf Waldemar“ 258
Dramen von G. zu Putlitz, Wehl und Gottſchall 259
Gottſchalls „Lord Byron“. Baiſon als Regiſſeur 260
Merkwürdige Darſtellung von Schillers „Tell“ 261
Baiſons „tragiſches Unrecht“ 262
Ausbruch der politiſchen Stürme des Jahres 1848 263
Die Abſchaffung der Cenſur 264
Veränderungen im Hamburger Zeitungsweſen 265
Die Hamburger Recenſenten: Robert Heller, Marggraff ꝛc. 266
Theater und Preſſe 267
Die Geſellſchaft ſpielt auf Theilung 268
Die Bühnenmitglieder werden fleißig 269
Gottſchalls Vorſchläge zur Reform der deutſchen Bühne 270
Carl Toepfers Reformvorſchläge 271
Die übertriebene Höhe der Gagen ruinirt das Theater 272
Fanny Elßler 273
Tänzerinnen, ein halbes Dutzend 274
Eiſele und Beiſele in Hamburg 275
Toepfers Urtheil über Goethes Theaterleitung 276
Deutſches Trauerſpiel 277
Die Politik und die Bühne 278
Wahl des Erzherzogs Johann zum Reichsverweſer 279
Feier der Reichsverweſerwahl 280
Lindpaintners „Fahnenwacht“. Carl Formes 281
Die beiden Marcelle. Rohheit des Sängers Formes 282
Begeiſterung für polniſche Wirthſchaft. „Freiheit in Krähwinkel“. . 283
„Stadt und Dorf“, nach Auerbach von A. W. Heſſe 284
Flotows „Martha“. Neue Opern. Baiſon erkrankt 285
Baiſons Tod und Todtenfeier 286
Eine däniſche Tänzerin ſtiftet dem deutſchen Schauſpieler ein Grabmal 287
Biographiſche Denkmale für Baiſon. Gottſchalls Nachruf 288
Die „Domzeit“ in Hamburg 290
„Der Weihnachtsabend“. Ein Neujahrsfeſtſpiel 291
Widerwärtige Notizenkrämerei der Tagespreſſe 292
„Deborah“ und die Lage der Juden in Hamburg 293
Der Weinwirth Woltereck und Theodor Wachtel 294
Theodor Wachtels erſter theatraliſcher Verſuch 295
„Hieronymus Snitger“, von Baiſon und Gottſchall 296

Sechster Abschnitt.

	Seite
Hamburgs Vereinigte Theater. 1849—1854	298
Die Zeitumstände. Unpopularität der Vereinigung beider Bühnen	299
Das Personal. Uebermaß an Komikern	300
Komiker als Possenschreiber	301
Charakterdarsteller, Väter und Liebhaber	302
Das Damenpersonal des Schauspiels	303
Die Oper	304
Das Damenpersonal der Oper. Johanna Wagner	305
Die Regie	306
Emilie Faller als weiblicher Regisseur	307
Planlosigkeit der oberen Leitung	308
Nachlässigkeiten der Regie. Das Publicum	309
Die Oper geräth in raschen Verfall	310
„Xenien" verspotten die vereinigten Theater	311
Trostloser Zustand des Dramas. Gäste	312
Jocko, der brasilianische Affe, macht seine Sprünge	313
Athleten, Zwerge, Gaukler, Equilibristen und Kabylen	314
Ungarische Musikanten. Kinderkomödien	315
Kinderballete und Tänzerfamilien	316
Fanny Elßlers Rücktritt von der Bühne	317
La Roche. Christine Hebbel-Enghaus	318
Bogumil Dawison gastirt ohne Beifall	319
Demoiselle Rachel und die Marseillaise	320
Ira Aldridge und seine Truppe	321
Gustav Roger	322
Französische Kunst-Invaliden	323
Jenny Lind und ihre Recensenten	324
Die nichtsnutzige Kritik. Henriette Sontag	325
Jenny Ney. Hermine Küchenmeister-Rudersdorf	326
Fanny Cornet. F. L. Schmidt, der Enkel	327
Hoftheater und Stadttheater	328
Gleichgiltigkeit der Direction gegen deutsche Musik und Literatur	329
Toepfer begründet eine neue Zeitschrift	330
Altbewährte Kräfte scheiden aus. Krebs geht ab	331
Elisabeth Schmidt-Schröder und Marr verlassen Hamburg	332
Virtuose Schlechtigkeit der Schauspielvorstellungen	333
„Fetzenprogramme", vulgo „Speisezettel"	334
Unvertilgbare Anhänglichkeit des Volkes an die Bühne	335
Herr Emil Devrient und die Herren Kabylen	336
Charlatanerieen der Direction	337
Confusion im Repertoire	338

Seite
Revolutionäre und conſervative Stücke 339
Fruchtloſer Appell an das Anſtandsgefühl der Bühnenleiter . . . 340
„Die Waiſe von Lowood". Marie Seebach 341
Charlotte Birch-Pfeiffer von literariſchen Collegen verunglimpft . . 342
Wollheim bearbeitet den zweiten Theil von Goethes „Fauſt" . . . 343
Prioritäts-Zänkereien wegen des „Fauſt", 2. Theil 344
Der zweite Theil des „Fauſt" kommt auf die Scene 347
Glänzender Erfolg der unaufführbaren „Fauſt"-Dichtung 348
Abermalige Bethätigung der Streitſucht Wollheims 349
Neue Opern 350
„Der Prophet", von Meyerbeer 351
Ditt und Johanna Wagner verlaſſen Hamburg 352
„Tannhäuſer" und ſein Erfolg in Hamburg 353
Feſt- und Weihe-Abende. Klapka im Theater 354
Säcularfeier der Geburt Goethes 355
Feier der 25jährigen Eröffnung des Stadttheaters 356
Ein trübſeliges Jubiläum 357
Arge Finanznoth der Vereinigten Theater 358
Sparſamkeit am unrechten Orte 359
Das Hamburger Bürgermilitär 360
Der Staat ſoll gut machen, was Maurice und Wurda verſchuldet . 361
Das Verhältniß des Staates zum Theater 362
Die Schauſpielkunſt iſt keine ſelbſtändige Kunſt 363
Albernheit der Parallelen zwiſchen Theater und Kirche ꝛc. 364
Die Bühne kann weder lehren, noch beſſern oder bilden 365
Das Theater im Vergleich zum Journalismus 366
Leichtfertigkeit, womit der Staat angebettelt wird 367
Miniſter und Mimen — beide gleich hoch beſoldet 368
Die theatraliſche Steuerſchraube 369
Die Anſprüche der Bühnenmitglieder 370
Die Theateragenturwirthſchaft. Eine verhängnißvolle Halbwahrheit . 372
Schwierigkeit, den Krebsſchaden des Theaters zu heilen 373
Schäbige Dotation wiſſenſchaftlicher Anſtalten 374
Eine Bühne muß ſich frei regen können 375
Beſchränkung der Vereinigten Theater 376
Bankerott der Direction 377
C. S. Maurice als Leiter des Thaliatheaters 378

Siebenter Abſchnitt.

Interregnum. 5. Auguſt 1854–31. März 1855 379
Beſitzergreifung des Theaters durch Vertreter der Actionäre 380

Seite
Fünf Künſtler übernehmen die Leitung der Bühne 381
Wiedereröffnung des Stadttheaters 382
Toepfers Prolog 383
Feſteſſen bei Ernſt Merck, beſchloſſen durch ein Fackelſtändchen . . . 384
Supplik der Actionäre an den Senat 385
Beſchränkung der Conceſſion des Thaliatheaters 386
Das Directorat des Stadttheaters wird ausgeboten 387
Herr Seager-Oswald und Wollheim als Bewerber 388
Verhandlungen über ſtaatsſeitigen Ankauf des Theaters 389
Umtriebe der Anhänger des Thaliatheaters 390
Gegenmaßregeln der Stadttheaterpartei 391
Wiedereröffnung des Thaliatheaters 392
Reges Kunſtleben im Stadttheater 393
Pflege des claſſiſchen Repertoires 394
Neue und neuſtudirte Stücke 395
„Charlotte Ackermann.“ Marie Seebach ſcheidet aus 396
Erwähnenswerthe Vorſtellungen 397
Schäfers Jubiläum und Abſchied 398
Feſteſſen für Schäfer 399
Das Repertoire der Oper 400
Ignaz Lachner. „Lohengrin“ wird erworben 401
„Lohengrin“; ſeine Darſtellung und das Caſſenreſultat 402
Stimmen der Preſſe über „Lohengrin“ 403
Richard Wagner und ſeine Recenſenten 404
Der Senat will das Stadttheater kaufen 405
Die letzten Vorſtellungen unter dem Interregnum 406
Beſchluß des Interregnum 407
Das Interregnum und ſeine Ergebniſſe 409
Sinnige Gabe der Künſtler für G. E. v. Hoßtrup 410
Eine Pflicht der Kunſtgeſchichte 411

Achter Abſchnitt.

Proviſorium unter C. A. Sachſe. Verkauf des Hauſes. Auflöſung der Actiengeſellſchaft. 1855—1856 . . . 412
Auflöſung der Actiengeſellſchaft 413
Der Rheder Sloman erwirbt das Stadttheater 414
C. A. Sachſes „Große Oper“ 415
Thereſe Tietjens 416
Das Ballet 417
„Muſtervorſtellungen im Schauſpiel“, unter Carl Toepfers Regie . . 418
Das mitwirkende Perſonal 419

Seite
Raſches Sinken der Unternehmung 420
Der Schillercultus gewinnt tiefere Bedeutung 421
Eine Schillerfeier 422
Eine Goethefeier 423
Sir William Don. Minna Birch 424
Tanzende „Spanierinnen“ 425
Vorläufiger Beſchluß mit „Martin Luther“ 426
Das Proviſorium wird verlängert 427
Wiedereröffnung der Vorſtellungen 428
Begünſtigung des Ballets 429
Moſenthals „Goldſchmied von Ulm“ 430
Geſteigerte Vergnügungsſucht des Publicums 431
Maskeraden im Stadttheater 432
Das deutſche Theater als Pflegeſtätte franzöſiſcher Gemeinheit . . . 433
„Die luſtigen Weiber von Windſor“ 434
C. A. Sachſe pachtet das Theater auf zehn Jahre 435

Neunter Abſchnitt.

C. A. Sachſes Direction. 1. Auguſt 1856—6. Juli 1858 . . 436
Das Perſonal des Schauſpiels 437
Eröffnung der Bühne mit „Eſſex“ 438
Planloſigkeit in der Führung des Stadttheaters 439
Heinrich von Othegraven. Franz Jauner 440
„Denkende“ Künſtler 441
Neue Stücke 442
Die Aufführungen werden ſcandalös 443
Gedächtnißfeier für F. L. Schröder 444
Gedichtvorträge von Sophie Schröder 445
„Miß Sara Sampſon“ 446
Brachvogels „Narciß“ 448
Ein Schauſpiel: „Die Grille“ von Grillophilos 449
Frau von Bärndorff. Carl Sontag. Friedrich Haaſe 450
Adelaide Riſtori 451
Albert Niemann. Die Mitglieder der Oper 452
Das Orcheſter, der Chor, das Ballet. Neue Opern 453
Meyerbeer als muſikaliſcher Handelsjude 454
Die Bühne ein Blocksberg der Kunſt 455
Ausbruch der Handelskriſis von 1857 456
Ein Gaſtſpiel Emil Devrients macht Epoche 457
Zuaven vom Feldtheater in der Krim 458
C. A. Sachſe petitionirt um Staatshilfe 459
Die Unternehmung bricht zuſammen 460

Seite
Das Urtheil der Zeitgenossen über C. A. Sachse 461
C. A. Sachse als Theateragent 462
Sachses Fallitmasse 463

Zehnter Abschnitt.

A. E. Wollheims Direction. 1858—1861 464
Wollheim wird seinen Grundsätzen abtrünnig 465
Aehnlichkeit zwischen Wollheims und Sachses Direction 466
Wälsches Repertoire unter dem deutschen Dramatiker 467
Wollheim zankt mit der Kritik 468
Zank des Directors mit den Künstlern ꝛc. ꝛc. 469
Ausbeutung der engagirten Kräfte 470
Einschränkung des Personals 471
Processe und Theaterscandale 472
Wollheim als Regisseur des Dramas 473
Neuigkeiten im Schauspiel 474
Sophie Christ 477
Gäste im Schauspiel 478
Ein Brief Ernst v. Schillers an Wilhelm Kunst 479
Hendrichs in Verzweiflung 480
Bogumil Dawison und die Hamburger Kritik 481
Schreiben Dawisons an Robert Heller 482
Dawison wird von Robert Heller gefordert 483
Dawison spielt Comödie mit seinem Ehrenworte 484
Kunstreitergesellschaften gaukeln 485
Drei Capellmeister. Neue Opern 486
Das Personal der Oper 487
Roger nimmt Abschied. Gäste der Oper 488
Meyerbeers „Dinorah" 489
Tänzer und Gaukeleien 490
Patriotische und andere Gedenktage 491
Schillers hundertjähriger Geburtstag 492
Die Vorfeier zu Schillers Geburtsfeste 493
Die Hauptfeier des Schillertages, 11. November 1859 494
Festvorstellung im Stadttheater am 12. November 1859 496
Der letzte Feiertag: Sonntag, 13. November 1859 497
Das Stadttheater wird während des Sommers geschlossen 498
Erlaubniß: in der Charwoche zu spielen 499
Wollheim bettelt um Staatshilfe 501
Flerx kritisirt die Leitung Wollheims 502
Steigende Nöthe des Directors 503
Wollheim legt seine Direction nieder 504

Elfter Abſchnitt.

Seite
B. A. Herrmanns erſte Direction. 1862—1866 505
Hamburgiſche Zuſtände um 1860 506
Allgemeiner Aufſchwung der Hanſaſtadt 507
Blüthe der Künſte und Wiſſenſchaften 508
Hamburgs Frauen. Charlotte Paulſen. Amalie Sieveking 509
Die Wiederaufrichtung des deutſchen Reiches 510
Der neue Director des Stadttheaters 511
Gounods „Fauſt und Margarethe“ 514
Gounod in Hamburg 515
Würdiger Nationalſtolz Richard Wagners. Das Schauſpiel 516
Neuigkeiten im Schauſpiel 517
Die neuen Mitglieder des Schauſpiels und ihre Methode 518
Julius. Poſſart. Auguſte Baiſon. Gäſte. Emil Devrients Abſchied 519
Julie Rettich. Die Preſſe verlangt liebevollere Pflege des Dramas . 520
Gaſtſpiel der Dresdener Hofſchauſpieler. Freigebigkeit Herrmanns 521
Dichterjubiläen. Darſtellungen zu Schillers Gedächtniß 522
Enthüllung des Schillerdenkmals. Shakeſpeares 300jähriger Geburtstag 523
Patriotiſche Gedenktage 524
Der deutſch-däniſche Krieg 525
Gloys fünfzigjähriges Jubiläum 526
Vorfeier des Weihnachtsfeſtes auf der Hamburger Bühne 527
Die Oper unter B. A. Herrmann 528
Meyerbeers „Afrikanerin“ 529
Fremde Sänger und Sängerinnen 530
B. A. Herrmann legt ſein Amt nieder 531

Zwölfter Abſchnitt.

J. C. Reichardts Direction. 1866—1869 532
Herrn Reichardts Kunſtideal 533
Schauſpiel und Oper, beide gleich abſcheulich 534
Patriotiſcher Anruf der Preſſe 535
Offenbachs frivoler Schund erfreut ſich emſiger Pflege 536
Ein Görnerſches Weihnachtsmärchen 537
Charlotte Wolter gaſtirt mit großem Erfolge 538
Jubiläum des Tenoriſten Kaps 539
Ueble Beſchaffenheit des Repertoires 541
Felicitas von Veſtvali 542
Weihnachtsmärchen 547
Carl Grunert gaſtirt 548
Clara Ziegler gaſtirt 549

Seite
Clara Ziegler und die Kritik 550
Abermaliges Gebettel um Staatshilfe 551
Reichardt macht Bankerott 552

Dreizehnter Abſchnitt.

M. Ernſts Direction. 1869—1871 554
§. 32 der deutſchen Gewerbeordnung 555
Carl Gutzkow und Julius Frühauf über die „Theaterfreiheit“ . . . 558
Rückblick auf frühere Zuſtände 559
Herr Moritz Ernſt 560
Frau Caroline Ernſt 561
Jammerzuſtände des Schauſpiels 562
Die Oper. Natalie Häniſch. Eliſe Börner 563
Gounods „Romeo und Julie“. M. Ernſt und die Preſſe 564
„Lohengrin“ wird neu einſtudirt 565
„Der fliegende Holländer“ geht als Neuigkeit in Scene 566
Clara Ziegler und Ludwig Barnay 567
Ohnmacht der Bühne: die große Zeit im Bilde wiederzuſpiegeln . . 568
Galavorſtellung am 18. October 1870 570
Die Uebergabe von Paris 571
Improviſirte Friedensfeier auf dem Stadttheater 572
Geldverlegenheiten der Direction 573
„Die Meiſterſinger von Nürnberg“ 574
Vorſtellungen der Zöglinge einer Theaterſchule 576

Vierzehnter Abſchnitt.

B. A. Herrmanns zweite Direction. 1871—1873 577
B. A. Herrmanns Anſprache an das Publicum 578
Bildung eines Comités zur Unterſtützung der Bühne 579
Es wird ein Subventionsfonds geſchaffen 580
Geſammtgaſtſpiele der K. Schauſpieler von Hannover 581
Schauſpieler vom Hoftheater zu Schwerin 582
Carl Sontag. Roſa Preßburg. Franziska Ellmenreich 583
Wohlfeile Preiſe der Plätze unter B. A. Herrmann 584
Neue Opern. „Waldmeiſters Brautfahrt.“ Pierſons „Contarini“ . 585
Scherffs „Roſe von Bacharach“ 586
Trivialität des Repertoires 587
Das Perſonal. Abermals Offenbachſche Gemeinheiten 588
Patriotiſche Haltung des Publicums und der Preſſe 589
„Lohengrin“ und ſeine nationale Bedeutung 590

Seite
Die fünfzigjährige Jubelfeier des „Freischütz" 591
Richard Wagner in Hamburg 594
„Lohengrin" als letzte Vorstellung unter B. A. Herrmann 595
B. A. Herrmanns Tod und Begräbniß 596

Fünfzehnter und letzter Abschnitt.

Rückschau. Umschwung der Theaterverhältnisse. Ausblick. 1873—1877 597
Rückschau 598
Schiller über das Publicum 599
Der Charakter der Hamburger 600
Die Haltung der Hamburger Presse 601
Schädigung der deutschen Literatur durch das Theater 602
Das Märchen vom „mangelnden Kunstsinn Hamburgs" 603
Umschwung der Theaterverhältnisse 606
Erster Aufruf des Zehner-Comités, Mai 1872 607
Nichtswürdige Angriffe auf das Zehner-Comité 609
Die Hamburger Nachrichten sprechen ein entscheidendes Wort . . . 610
Veränderter Plan des Zehner-Comités, Februar 1873 611
Gelingen des Unternehmens. Bildung einer Actiengesellschaft . . . 612
Die neue Stadttheatergesellschaft kauft das Haus 613
Der Umbau des Hauses und seine Kosten 614
Das Theater wird an B. Pollini verpachtet 615
Der neue Unternehmer und sein Personal 616
Riesige Eintrittspreise unter dem neuen Director 618
Einnahmen des Theaters von 1874—1878 619
Uebersicht einzelner Ausgaben des Theaters 620
Unglaubliche Höhe der Künstlergagen 621
B. Pollini verlangt Baarzuschüsse aus Staatsmitteln 622
Statistische Uebersicht des Theaterbesuchs von 1874—1878 623
Pollinis Petition wird an einen Ausschuß verwiesen 624
Zur Kritik der Petition Pollinis 625
Bericht des Bürgerschaftsausschusses über die Theaterfrage 631
Die Bürgerschaft verlangt Ankauf des Theaters durch den Staat . . 637
Gegenvorschläge des Senats 638
Die Vorschläge des Senats werden angenommen 640
Hohes Jahrgehalt des Theaterpächters 642
Geringe Jahrgehälter von Männern der Wissenschaft ꝛc. 643
Unabsehbare Folgen der Gewährung eines Staatszuschusses 644
Das umgebaute Stadttheater 645
Beginn der Direction Pollini, 16. Septbr. 1874 647
Kronprinz Friedrich Wilhelm besucht das Stadttheater 648

Seite
Fünfzigjährige Jubelfeier des Schauſpielhauſes, 3. Mai 1877 . . . 649
Die Wohlthäter der F. L. Schröderſchen Penſionscaſſe 650
Gedenkblatt an den 3. Mai 1877 651
Lebende Zeugen der Vergangenheit 652
Zur Entſtehungsgeſchichte des gegenwärtigen Buches 653
Das Theaterweſen in Deutſchland 655
Der deutſche Schillerpreis 658
Ein Zug von Gemeinheit im Charakter des deutſchen Volkes . . . 660
Ausblick 661

Erster Abschnitt.

Vorgeschichte des Baus bis zur Eröffnung des neuen Theaters.

Seit im Jahre 1765 der Schauspielprincipal Konrad Ernst Ackermann das alte Comödienhaus im Opernhofe am Gänsemarkte zu Hamburg erbaut hatte, war die Familie Ackermann-Schröder beständig im Besitze dieses allmählich sehr ungenügend gewordenen Musentempels geblieben. Noch der Stiefsohn Ackermanns, Friedrich Ludwig Schröder, hatte — um alle auf jenes Schauspielhaus bezüglichen Umstände möglichst geregelt zu hinterlassen, — Contracte auf lange Zeit abgeschlossen; namentlich hatte er sich und seine Erben durch eine bis zum Jahre 1860 festgesetzte Vereinbarung vor einer Erhöhung der Grundmiethe zu sichern getrachtet, denn der Platz, auf welchem das Theater stand, gehörte ursprünglich dem Residenten Willers, dann dessen Erben, zuletzt dem Hamburger Protonotar Dr. Christian Daniel Anderson (gestorben am 29. März 1826). 1. Abschnitt.

Nachdem nun F. L. Schröder 1816 entschlafen war, trat außer seiner Wittwe, letztwilliger Verfügung zufolge, noch seine Stiefschwester Cornelia Dorothea Ackermann, geschiedene Unzer, in seine Rechte; als diese am 21. October 1821 ihrem berühmteren Bruder im Tode folgte, wurden ihre Kinder, bezw. ihr Schwiegersohn Hauptmann Johann Gottlieb Perkuhn (seit dem 4. Juli 1820 Gatte von Sophie Charlotte Unzer) Mitheilhaber, wie an der Erbschaft Schröders überhaupt, so auch insbesondere an der Verpachtung des Theatergebäudes. Im 1816.

1. Vorgeschichte des Baus.

Ganzen hatten an dessen Erträgen fünf Personen Eigenthumsrechte.

Diesen Fünf standen die Directoren der Bühne, Jacob Herzfeld und Friedrich Ludwig Schmidt als Pächter gegenüber. Bis zum 1. April 1827 war das Verhältniß contractlich geregelt; aber auf allen Seiten fühlte man schon lange vorher sehr deutlich: wie alsdann nothwendig eine tiefgreifende Aenderung der gegenseitigen Beziehungen werde eintreten müssen. Das Bestehende war nach und nach völlig unhaltbar geworden;
1818. schon 1818 lag „die Unsicherheit der Theater-Aussichten für Schröders Familie" jedem Urtheilsfähigen klar vor Augen.[1]

Das Gebäude im Opernhof war klein, unscheinbar, schlecht beleuchtet, im Winter sehr kalt, mit Sitzen versehen, die an die Freuden der damaligen Postkutschen mahnten, ohne eigentliche Logen, ohne Sperrsitze — kein Wunder, wenn man sich bequemer einzurichten gedachte. Nur war es die Frage: sollte eine neue Schöpfung erblühen, oder sollte das Vorhandene ganz oder theilweise benutzt, etwa nur ein Umbau des alten Theaters vorgenommen werden? Für oder wider ward in der Stadt Partei ergriffen; ängstliche Seelen riethen durchaus von jedem Neubau ab, mit ihnen im Bunde war aus naheliegenden Ursachen die Schrödersche Familie. Jene Aengstlichen behielten jedoch nicht die Oberhand; gegen Ende des Jahres 1821 trat eine Anzahl opferbereiter Männer zusammen und gründete
1822. 1822 einen Actienverein mit dem bestimmt ausgesprochenen Plane: „ein neues, den Bedürfnissen der Stadt entsprechendes Schauspielhaus erbauen und fortdauernd erhalten zu wollen." Die Kunde davon fand fast überall freudigen Anklang, und die 200 Actien (jede zu 1000 ℔ Banco), um die es sich vorläufig handelte, waren sehr bald untergebracht. Die Zeichner

[1] Vergl. den Briefwechsel des Biographen Schröders, F. L. W. Meyer, mit J. N. Bartels; Dramaturg. Blätter, Leipzig, 1877, S. 94 und 149. Bereits 1809 nannte die Zeitung f. d. el. W. (Nr. 170 v. 26. Aug.) das Theater „gar zu winzig" und kaum „einer mäßigen Landstadt" würdig.

genossen, wenn sie einen Platz im Theater abonnirten, verschiedene kleine Vortheile. Die Actien wurden mit 4 Procent (seit 1840 mit 3 Procent) verzinst, außerdem erhielten die Zeichner den Vorzug eines bestimmten Sitzplatzes im 1. Rang oder Parket zu 150 ℔ Cour. für etwa 341 Vorstellungen jährlich; sie konnten dies Anrecht zu 25 ℔ verkaufen, wenn sie keinen Gebrauch davon machen wollten. — Natürlich waren die Schröderschen Erben über eine solche Wendung der Dinge äußerst mißvergnügt. Sie huldigten der thörichten Anschauung: „der Senat dürfe den Bau eines neuen Theaters nicht gestatten, da ein solcher die Gerechtsame der Familie (directe Nachkommen hatte Schröder nicht) eines um die theatralische Kunst in Hamburg hochverdienten Mannes schädige." Jeder Unbefangene mußte diese Auffassung als das, was sie war: als Hirngespinnst erkennen, denn daß sie ein verbrieftes Monopol auf Ausübung theatralischer Kunst in Hamburg nicht hatten, mußten selbst die Verbissensten unter den Erben Schröders einräumen. Wenn sich ein solches Monopol seit 1765 thatsächlich wirksam in den Händen der Familie Ackermann-Schröder befand (die etwa auftauchenden Concurrenten hatten nie festen Fuß fassen können), so war damit doch keineswegs die Gesetzmäßigkeit dieses Zustandes bewiesen. 1. Vorgeschichte des Baus.

Dennoch pochte die im Besitze, folglich ihrer Meinung nach im Rechte sich befindende Partei auf dieses „Recht" mit einer solchen Zähigkeit, daß in Hamburg vor dem Abschlusse weiterer Vereinbarungen eine ziemlich hoch gesteigerte Spannung herrschte. Schon 1822 wollte eine Flugschrift mit dem Motto: „Friede ernährt, Unfriede verzehrt" vermittelnd eintreten, doch diente sie nur dazu, die vorhandene Kluft noch zu erweitern; Schröders Erben scheuten vor keinem Schritte zurück, sich im Besitze ihres Monopols zu behaupten. Sie belästigten den Senat mit ungestümen Bittschriften: er solle ihnen die Erlaubniß „zur ferneren Verpachtung und Fortsetzung der Darstellungen wie bisher, ungeschmälert bestätigen," denn „durch Ertheilung einer ander-

1. Vorgeschichte des Baus.

weiten Concession nehme er Wittwen und Unmündigen ihren Erwerbszweig." Und als 1822 der constituirte „Ausschuß des Actienvereins für den Bau eines neuen Theaters" die ersten Schritte zum Ziele that, als es hieß: dieses Theater werde auf dem Platze errichtet werden, wo bis 1805 der Dom gestanden — da entwarfen Schröders Erben sogar ein Promemoria an die Oberalten, damit dieselben den Domplatz nicht hergeben möchten. „Ein neues Schauspielhaus sei überflüssig; das bisherige genüge auch ferner; ein neues Prunkgebäude werde Hamburg nur als Ostentation angerechnet werden." Ja, man ging so weit, den Zelotismus der Geistlichkeit zum unwürdigen Kampfe aufzustacheln; die Erben eines F. L. Schröder schämten sich nicht, in jenem Promemoria pathetisch auszurufen: „Was würde unser Volk und ein Theil unserer Geistlichen sagen, wenn man auf dem Platze, wo noch vor wenig Jahren unsere älteste Kirche stand, ein überflüssiges, prunkendes Schauspielhaus erbaute? Dieser Beweis von Aufklärung wäre doch sehr bedenklich!"

1825, 21. April.

Aber die ungerechtfertigten Ansprüche der Schröderschen Partei fanden nirgends Unterstützung; am 21. April 1825 willigte Hamburgs Senat und Bürgerschaft in die Aufhebung des sogenannten „Kalkhofs" am Dammthore,[1] um dort auf staatlichem Baugrunde, der den Actienzeichnern gegen eine Jahresmiethe von 800 ℳ überlassen ward, ein neues Theater zu errichten; über die Wahl des Bauplatzes war drei Jahre lang mit äußerster Erbitterung gestritten worden. Auf die Vorstellungen der angeblich Geschädigten ward senatsseitig decretirt: „dieselben möchten sich lediglich an die gegenwärtig concessionirte Bühnendirection mit etwaigen Ansprüchen halten;" und noch am 26. Mai 1826 bekamen sie den Bescheid: „daß in keiner Hinsicht den Supplikanten Perkuhn und Genossen die gewünschte unbedingte Zusicherung einer Concession zu theatralischen Vorstellungen bis zum Jahre 1860 gegeben werden könne."

[1] Ein Platz, auf welchem Kalkbrennerei betrieben worden.

Inzwischen waren die Actionisten (wie man damals sagte) nicht müssig; fünf Männer von Entschlossenheit traten als „bevollmächtigte Comittee" an ihre Spitze und leiteten alle Geschäfte. Es waren die Herren: Peter Godeffroy, C. M. Schröder (Senator), E. J. Smith, Dr. jur. J. Sillem und Dr. jur. J. C. G. Arning. Bald war der Kalkhof abgebrochen, und am 30. März 1826 ward damit begonnen, den Baugrund des neuen Schauspielhauses auszuheben. 1. Vorgeschichte des Baus. 1826, 30. März.

Jetzt mußte erwogen werden, was aus dem alten Theater werden sollte, wenn Hamburg ein neues hatte. Ob nach der Eröffnung des letzteren mit dem bisherigen Gebäude noch etwas anzufangen sein werde, durfte man billig bezweifeln; die Baufälligkeit desselben hatte sich ins Bedrohliche gesteigert.[1] Auch der Zugang — durch eine schmale Gasse — war abscheulich; der Platz vor dem Theater stand bei jedem, wenn auch nur mäßigen Unwetter so tief unter Wasser, daß die dadurch abgeschreckten Kunstfreunde, statt an die Casse zu waten, oft lieber wieder umkehrten. Andererseits hatte doch die neue Unternehmung weder eine Garderobe, noch eine Bibliothek, und immerhin blieb es mißlich: durch das Fortbestehenlassen des alten Theaters für das neue Gefahren heraufzubeschwören, deren Umfang sich mindestens nicht vorher berechnen ließ. Unter solchen Umständen hatten alle Theile an einer gütlichen Vereinbarung das dringendste Interesse; wenn die Directoren Schmidt und Herzfeld Garderobe und Bibliothek zu annehmbaren Bedingungen erstanden, so war jede Concurrenz beseitigt — aber die gestellten Bedingungen waren eben nicht annehmbar. Mehr und mehr drängte die Zeit; schwer und schwerer schien es, einen Vereinigungspunkt so zahlreicher, einander entgegengesetzter Ansprüche zu finden. Zu viele Köpfe waren

[1] Sogar F. L. W. Meyer gab zu: „Die (Schrödersche) Familie kann Gott danken, wenn sie das Haus bis 1860 als Packraum vermiethet oder an irgend einen Käufer losschlägt." (An Partels, 28. August 1818.)

I. Vorgeschichte des Baus. 1826, 2. August.

unter Einen Hut zu bringen — endlich gelang dies durch eine Art von Gewaltstreich, indem am 2. August 1826 der Hauptmann Perkuhn einer bündigen Schlußnote über den Verkauf zustimmte, ohne dazu generalbevollmächtigt zu sein. Wirklich erhoben einige der übrigen Mitglieder seiner Familie gegen die getroffenen Abmachungen Protest, und das Ziel schien um so weiter hinauszurücken, als — vielleicht mit in Folge der vielen Unannehmlichkeiten, die ihm fort und fort aus den geschilderten Verhältnissen erwuchsen — am 24. October 1826 plötzlich der Director Herzfeld starb; an seine Stelle traten nun seine sechs Kinder, um die Unterhandlungen mit den Schröderschen Erben fortzuführen. Als siebenter gesellte sich zu ihnen ein Mitglied des Stadttheaters, der Schauspieler Carl Lebrun, welcher in Herzfelds Amt einzurücken gedachte.

1826, 24. October.

Es war eine kleine Armee, welche über das künftige Schicksal des alten Hamburger Theaters zu entscheiden hatte; Schröders Wittwe fügte sich endlich den am 2. August 1826 getroffenen Vereinbarungen, weil diese den Bestand der Pensionscasse — einer Lieblingsschöpfung des edlen Schröder — in genügender Weise sicherten; in Kraft blieb namentlich der erste Paragraph der alten „Gesetze der Anstalt," demzufolge die Direction jährlich 2000 ℔ Cour. zum Fonds der Casse entrichten mußte. Außerdem hatte jährlich eine Vorstellung zum Besten dieses Fonds stattzufinden, deren Einnahme mit 2000 ℔ garantirt war. Dadurch wurden der Pensionscasse mindestens 4000 ℔ zugeführt, womit Schröders Wittwe sich zufrieden erklärte; übrigens vermachte sie bei ihrem Tode (25. Juni 1829) dem Fonds ein namhaftes Legat. Als die Hauptbetheiligte sich willfährig zeigte, gaben auch, wohl oder übel, alle Verwandten derselben nach, und endlich, am 11. April 1827, ward der Kaufcontract vollzogen. Er trägt nicht weniger denn siebenzehn Unterschriften, darunter als erste: „Anna Christina Schröder, geb. Hartt;" weiterhin die Namen der Schauspieler H. Schäfer, J. N. Lenz und Anton Schwarz, als Ausschuß für den Pen-

1827, 11. April.

sionsfonds. So ging das alte Hamburger Stadttheater „sammt sämmtlicher dazu gehörigen, bisher Eigenthum der Verkäufer gewesenen Garderobe, Decorationen, Requisite, Musikalien, Bücher und Rollen, alte und neue Bibliothek, Mobilien, Theaterutensilien u. s. w. für 60,000 ℔ Banco an die Schauspieldirectoren F. L. Schmidt und J. Herzfeld, modo des letzteren Erben" über; gleichzeitig wurde „gegen Erstattung der auf jene Acquisition gemachten Auslagen und Zahlung von 15,000 ℔ Courant" von den Herzfeldschen Erben ihr Antheil an Carl Lebrun verkauft, den Schmidt im December 1826 als Mitdirector angenommen hatte. Das alte Gebäude selbst ward kurze Zeit nachher von der Eigenthümerin des Grundes, worauf es stand — Christ. Dan. Andersons Wittwe — für 30,600 ℔ Cour. (in runder Summe) erworben und zu Mittelwohnungen umgebaut; in diesem Zustande hat es sich, äußerlich noch ganz ähnlich wie zu Lessings Zeit, erhalten, bis es während der sog. „Gründerperiode" (nach dem deutsch-französischen Kriege) neuen Straßenanlagen zum Opfer fiel.[1] Die ihr zuständige Hälfte des Kaufpreises (30,000 ℔ Banco) übertrug Schröders Wittwe am 14. Mai 1827 den Kindern ihrer verstorbenen Stiefschwägerin.

Aber während der Zwist über das künftige Mein oder Dein des alten Theaters noch nicht geschlichtet war, entkeimte wegen des neuen schon eine andere Drachensaat. Architekten, Baubeflissene und Handwerker waren herbeigeeilt, um ihre guten Dienste gegen noch weit bessere Bezahlung anzubieten, und da man sie natürlich nicht alle brauchen konnte, so war in den Augen der Abgewiesenen das neue Theater von außen, wie von innen keinen Schuß Pulver werth, noch ehe der Baugrund ausgehoben war. Am wüthendsten geberdete sich die Kaste der Architekten, welche Gift und Galle spie, daß (wie einer aus ihrer Mitte in einem 1826 zu Schleswig gedruckten Schriftchen

[1] Eine hübsche Beschreibung des alten Theaters steht: Morgenblatt 1851, S. 1119 fg. Es existiren auch Abbildungen.

I. Vorgeschichte des Baus.

jammerte) „das neue Schauspielhaus nach dem Risse eines Fremden — von einem Fremden erbaut werde!“ In Folge davon werde „jeder junge Hamburger sich in Zukunft scheuen, das Baufach zu ergreifen.“ Der „Fremde“ der „Butenminsch“, welcher das Hamburgische Stadttheater schaffen sollte, war der preußische Meister Carl Friedrich Schinkel; erbaut ward es von dem allerdings in Berlin geborenen, aber schon seit 1816 im Stadtbauamte zu Hamburg angestellten Architekten (späteren Baudirector) Carl Ludwig Wimmel († 16. Februar 1845). Als nun gar am 4. Juli 1826 eine Zeitung: die Biene, ihren Lesern als Beiblatt eine Lithographie des neuen Schauspielhauses bescheerte, welche denn freilich sehr nüchtern aussah, machte sich der Unmuth über das „alltägliche Aeußere“ des beabsichtigten Gebäudes Luft in einer anonymen Flugschrift: „Das neue Theater, Ansichten und Meinungen darüber“ (8 S. 8°). Hier fand sich mancher nicht unbegründete Tadel in bitteren Worten ausgesprochen.

Fast genau ein Jahr vor Eröffnung des neuen Schauspielhauses, am 16. Mai 1826, war zu demselben der Grundstein gelegt worden; contractmäßig sollte am 1. April 1827 die erste Vorstellung am Dammthor stattfinden. Aber das Datum war wohl zu verhängnißvoll, denn noch fünf Wochen verstrichen, ehe man das alte Haus verlassen konnte; für den ihnen aus dieser Verzögerung erwachsenen Verlust erhielten die Directoren 2500 ℔ [1] Entschädigung.

Endlich erscholl die erlösende Botschaft: man könne nun in dem neuen Hause zu spielen beginnen, und mit erleichterter Brust verließen die Jünger Thaliens den alten, morsch ge-

[1] Ueber die ziemlich verwickelten Geldverhältnisse sei in Kürze Folgendes bemerkt. Als Hamburger Courantgeld waren bis 1873 Mark (℔) und Schilling (ß) in Umlauf; 1 ℔ = 16 ß. Daneben bestanden, lediglich als Rechnungseinheit, ℔ Banko und Hamburger Thaler. In Reichswährung betrug 1 ℔ Courant 1 Mk. 20 Pf., 1 ℔ Banko 1 Mk. 50 Pf., 1 Hamburger Thaler 3 Mk. 60 Pf.

wordenen Musentempel. Er war zuletzt in einem so trostlosen Zustande, daß der Regen die Decorationen verdarb; gelegentlich sah man „ganze Ströme auf der Bühne“ — alle Magazine fehlten, weshalb „theure und gute Sachen in die Winkel des Bodens und des Kellers gestopft werden“ mußten, wo sie vor der Zeit verdarben; ja, selbst die Garderoben waren so feucht, daß „trotz allen Lüftens grüner Schimmel in allen Ecken wuchs.“[1] Als letzter Knalleffect fiel endlich während der Vorstellung am 15. Januar 1827 ein durch den Sturm umgeworfener Schornstein buchstäblich den Spielenden auf die Köpfe; da ward am 1. Mai mit einem bis dahin noch nicht in Hamburg aufgeführten, aus dem Englischen übertragenen Schauspiel von F. L. Schröder: „Die Stimme der Natur“ und einem Epilog von Bärmann[2] der Allen hochwillkommene Beschluß gemacht. Ein an denkwürdigen Erinnerungen überreiches Gebäude hörte auf, Zwecken der Kunst zu dienen.

1. Vorgeschichte des Baus.

1827, 1. Mai.

[1] Zuschrift der Direction an die Schröderschen Erben vom 30. Novbr. 1824. Der handschriftliche Nachlaß derselben, wie derjenige des Cassirers J. N. Bartels, wurde benutzt.

[2] Der Verf. ließ ihn (als Anhang zu ausführlichen Berichten über die theatralischen Vorkommnisse in Hamburg) abdrucken: „Zeitung der Ereignisse und Ansichten,“ Beilage zum 78. Blatte des Gesellschafters, 1827, S. 390 fg.

Zweiter Abschnitt.

F. L. Schmidts und C. Lebruns Direction.

1827—1837.

II. Abschnitt. Das neue Haus völlig nach den Entwürfen Schinkels auszuführen, hatten die vorhandenen Mittel nicht zugereicht; Schinkel erließ daher auch später nach Lebruns Versicherung[1] eine öffentliche Verwahrung wegen des Baus. Leider beschränkte man sich nicht auf die Vereinfachung der prachtvoll geplanten Façade allein, sondern man legte auch Schänken und ähnliche von den Actionären zur Vermiethung bestimmte Räumlichkeiten im Erdgeschoß der Seitenfronten des Hauses an.[2] Dadurch aber wurden die nöthigen Bühnenlocalitäten, Garderoben und Versammlungszimmer in hohem Grade beeinträchtigt; überdies war in einem Manne Namens Hölzel ein Maschinist engagirt worden, der sich als gänzlich unfähig zeigte; seine Einrichtungen waren durchweg unbrauchbar. Ebenso erwies sich die Heizung durch Wasserdämpfe als unpraktisch und mußte durch eine Luftheizung nach Sylvesters Methode[3] ersetzt werden; alles Dinge, welche

[1] Allg. Theater-Lexikon, Altenburg und Leipzig, 1846, IV, 177.

[2] Diese Speculation mißglückte; die Miether machten in der ungünstigen Gegend so schlechte Geschäfte, daß die Läden bald leer standen und etliche Jahre später als solche eingingen.

[3] Eine Beschreibung derselben steht im Gesellschafter 1830, vom 30. Oct. „Die Heizung," heißt es daselbst, „ist in der Vertiefung unter der Bühne, dicht an der Umfassungsmauer des Theaters, angelegt; es verbreitet sich so die warme Luft in großen Massen über die Bühne, ohne daß Röhren dazu

sehr viel unnützes Geld kosteten. Außerdem aber konnte die Beseitigung der angedeuteten Uebelstände nur allmählich gelingen, so daß ein höchst unbehagliches Zwischenstadium eintrat; noch im October 1828 mußte man es erleben, daß kurz vor dem Beginn der Vorstellung ein Balken unter dem Parterre brach, wodurch eine klaffende Vertiefung entstand; nur rasches Stützen konnte schweres Unheil verhüten. Die Beleuchtung des Zuschauerraumes geschah durch einen Kronleuchter mit vierundsechszig Oellampen, die nach Bärmanns poetischer Beschreibung „ein sanftes Licht" verbreiteten. II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Die Uebersiedelung in das neue Haus war von der Direction zur Abstellung zahlreicher, theilweise sehr tief eingewurzelter Mißstände benutzt worden; eine wirksamere Controle für den Eintritt ward angeordnet, die freie Zulassung beschränkt, der Besuch der Bühne während der Vorstellungen strengstens verboten. Nur Ein Tag war und blieb in letzterer Hinsicht noch Jahrzehnte lang ausgenommen: der Faschingsmontag, an welchem nach uralter Sitte das Singspiel: „Der lustige Schuster, oder der Teufel ist los" mit Hillers Musik regelmäßig als „Fastnachtsstück" gegeben wurde; dies Singspiel bezeichnet bekanntlich den Beginn einer deutschen komischen Oper. Dabei war auf der Hamburger Bühne von jeher der Teufel los: das Publicum ließ es sich nicht rauben, die Scene zu betreten und selbst mitzuspielen. Von der Direction stets eigens dazu eingeladen, mischte es sich zahlreich in den bunten Zug der Bedienten, Nachbarn und Freunde des Herrn von Liebreich, und nahm Theil an deren fröhlicher Trink- und Tanzlust. Diese Freiheit ward allemal um so ausgiebiger benutzt, als die Schauspieler

gebraucht werden. Die erwärmte Luft steigt zwischen den Coulissen und dem Schnürboden in die Höhe, erfüllt den oberen Theil des Hauses und dringt alsdann, hauptsächlich durch die Oeffnung über dem Kronleuchter, in den Raum, den die Zuschauer einnehmen. So findet sie endlich ihren Ausgang durch den Fußboden des Parquets und Parterres in den Keller, und indem sie auch den Raum unter der Bühne erfüllt, vollendet sie auf diese Art ihren Kreislauf."

H. Schmidt-Lebrun, 1827—1837.

und Schauspielerinnen sich ein Vergnügen daraus machten, die Gäste mit Punsch zu bewirthen; die Schranke, welche Darsteller und Publicum sonst trennt, fiel am Faschings-Abend vollständig weg. Die ausgelassenste Ungebundenheit, welche oft unglaublich burleske Auftritte herbeiführte,[1] währte so lange, bis diejenigen Theaterbesucher, welche die Bühne nicht hatten erreichen können und deßhalb vor Neid ergrimmten, die Glücklicheren mit gewaltigem Spectakel von der Scene herunterpfiffen.

In solche Angelegenheiten mischte das Theatercomité sich niemals; es stellte sich lediglich auf den Standpunkt des Vermiethers zum Miether[2] und lieferte nur das Theater, ohne sich darum zu bekümmern, was in demselben vorging.

Das aus Backsteinen aufgeführte Gebäude,[3] ein schlichtes Rechteck, war 196 Fuß tief und 135 Fuß breit; die Bühne — verhüllt durch einen als Damastteppich gemalten Hauptvorhang, welcher „in drei Wandgemälden die dem Theater vorzugsweise Schutz verleihenden Musen" zeigte[4] — war etwa 70 Fuß tief,

[1] Die letzten Nachzügler waren meist um keinen Preis wieder von der Bühne zu entfernen; sie bildeten an den Seiten Spalier, bis das Stück aus war. Gelegentlich erlaubte sich auch der Theatermeister einen „Jux"; so z. B. zog er einmal unversehens die Hintergardine empor, wodurch dem Publicum eine Anzahl junger Herren in mehr oder minder lächerlichen Stellungen sichtbar wurde. Die Erschreckten stoben nach allen Richtungen auseinander, was den Jubel noch vermehrte; dieser kannte aber keine Grenze, als einer der Fremdlinge in seiner Bestürzung sich das Bett der Frau von Liebreich als Zufluchtsort erwählte. Uebrigens bildeten Kinder und Dienstboten das Hauptcontingent an diesem merkwürdigen Theaterabend; letztere hatten das Stück, „worin die gnädige Frau so viel Prügel kriegt," besonders in ihr Herz geschlossen. Dazu kam die derbe Musik, welche Riesen, Drahtwichsen, Hahnengeschrei u. s. w. ergötzlich nachahmte; auch Gloys Spiel als Jobsen Zeckel war für Viele ein Magnet.

[2] Dies war bereits 1822 als §. 19 des „Plans der Actiengesellschaft zur Errichtung eines neuen Schauspielhauses" ausdrücklich festgesetzt worden.

[3] Sein Grundriß, welcher Schinkels geistreichen Gedanken deutlich zeigt, in: „Hamburg. Historisch-topographische und baugeschichtliche Mittheilungen." (Hamburg, 1868, S. 122.)

[4] Spötter verglichen ihn mit einem Bettschirm.

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

ebenso hoch und 88 Fuß breit; der Zuschauerraum, sehr genial als Kreis gedacht, dessen Tangente die Rampe, hatte im Durchmesser 66, in der Höhe 55 Fuß; er faßte in einem Parket, einem Parterre, drei völlig freiliegenden Logenreihen und einer Gallerie gegen 2800 Personen, während im alten Theater nur 1250 Plätze gewesen waren. Im ersten Stockwerk des Gebäudes lag ein Concertsaal. — Die Kosten der Ausführung hatten in runder Summe etwa 400,000 ℔ betragen; an Verzinsung des Baucapitals waren jährlich 17,625 ℔ aufzubringen. Die Verzierung des Hauses hatte der Berliner Theatermaler Gropius nach Schinkels Entwürfen besorgt; er lieferte auch einen Theil der neuen Decorationen, welche im Uebrigen von dem in Hamburg engagirten Cocchi trefflich hergestellt wurden. Es waren deren im Ganzen zwanzig; die Kosten derselben trugen die Actionäre.

Gespielt wurde damals während des ganzen Jahres; eine Monate lang dauernde Schließung der Bühne im Sommer kannte man bis zum Jahre 1861 nicht. Fast täglich war Comödie, und zwar bei folgenden Eintrittspreisen: 1. Rang und Parket: 2 ℔ 4 ß; 2. Rang: 1 ℔ 12 ß; 3. Rang: 1 ℔ 8 ß; Parterre: 1 ℔ 4 ß; Gallerie: 8 ß. Die Tageskosten beliefen sich auf 200 ℔; einnehmen konnte man im günstigsten Falle etwa 2750 ℔. Lasten oder Abgaben waren dem Theater seit Eröffnung der Vorstellungen im neuen Hause staatsseitig nicht weiter auferlegt; nur eine jährliche Concessionsabgabe von 750 ℔ lag den Directoren ob. Das Comité erhielt 20,000 ℔ Miethe, außerdem war ihm die Vermiethung der Schänke, sowie diejenige des Concertsaals, als Monopol verblieben. Eine Loge im Erdgeschoß benutzte es unentgeltlich. Die Einnahme im neuen Hause bis zum 31. März 1828, wo das erste s. g. „Theaterjahr“ (altem Brauche gemäß am 1. April beginnend) ablief, betrug 278,677 ℔ 14 ß, überdies an Abonnementsgeldern 37,034 ℔ 12 ß. Sämmtliche Hausbeamte, wie der Castellan u. s. w., standen im Solde der

H. Schmidt-Lebrun, 1827—1837.

Direction; leider auch der „Bibliothekar", d. h. ein beliebiger Mann, der auf die Soufflirbücher und Rollen Acht zu geben hatte, denn von einer wirklichen Fürſorge, welche die Direction der Bibliothek gewidmet hätte, war gar keine Rede. So ſind durch Unkenntniß und beiſpielloſe Schleuderei Schätze und bibliographiſche Seltenheiten erſten Ranges rettungslos zu Grunde gegangen. Die werthvolle Bücherſammlung, welche F. L. Schröder mit Liebe und Sorgfalt angelegt hatte (die einſt ſein Eigenthum geweſenen Werke waren kenntlich durch gleichförmigen gelb geſprenkelten Pappband und weiße Schildchen mit dem Titel von des Meiſters Hand), die bis in die graue Vorzeit der deutſchen Schauſpielkunſt hinaufreichenden Theaterzettelbände, die alten, einſt hochbeliebten Nachſpiele, Operetten, Ballets — Alles, Alles iſt verſprengt, zertrümmert, zerſtört, theilweiſe nach Gewicht an Käſehöker verkauft worden, weil die Directoren einer Bühne wie das Stadttheater in Hamburg dieſen Dingen das gebührende Intereſſe ſelten oder nie gewidmet haben. An die Errichtung eines Archives wurde vollends nicht gedacht; Briefe von Dichtern und Tonſetzern „an die Direction" galten als gute Privatbeute des jeweiligen Pächters, der von Perſon zu Perſon zu unterhandeln vorgab; wenn aber ſpäter ein Schriftſteller oder Muſiker mit dem Anſpruch auf Nachzahlung eines Honorars auftrat, weil er nur mit der Perſon des zeitigen Pächters, nicht aber mit dem Inſtitute unterhandelt habe — dann wandte ſich plötzlich das Blatt, und es kam gelegentlich zum Anrufen einer richterlichen Entſcheidung.

Weit beſſer, als für die Bibliothek, war für Garderobe und Decorationen geſorgt; das Verſtändniß der Häupter des Hamburgiſchen Schauſpielkörpers war für Kleider u. ſ. w. mehr ausgebildet, als für geiſtige Dinge. Mit Ausnahme jener von den Actionären gelieferten zwanzig Decorationen, die dem Hauſe verblieben, fiel das geſammte vorhandene, wie im Laufe der Jahre neu angeſchaffte Inventar an Decorationen, Garderobe, Partituren, Büchern ꝛc. ꝛc. der jeweiligen Direction als

Eigenthum zu, für welches sich neu eintretende Bühnenleiter mit ihren Vorgängern abzufinden hatten. II. Schmidt-Lebrun, 1827—1837.

Das Abonnementswesen, im alten Theater stets auf verhältnißmäßig niedriger Stufe (zu Schröders Zeit existirte es kaum), entwickelte sich auch im neuen nur langsam. Vorstellungen „bei aufgehobenem Abonnement" hatte man bis 1827 gar nicht gekannt; erst im neuen Hause ward es der Direction, und auch nur nach langem Unterhandeln, vom Comité zugestanden, deren jährlich sechszehn geben zu dürfen. Machte aber die Leitung von diesem Rechte Gebrauch, so wurde das Publicum höchst unwillig; nur allmählich konnte es dazu gebracht werden, ein „Abonnement suspendu" zu dulden. Bis zum 31. März 1828 fanden nur drei Vorstellungen bei aufgehobenem Abonnement statt.

Ehe nun das Jahrzehnt der Direction Schmidt-Lebrun in künstlerischer Hinsicht gewürdigt wird, sei eine Schilderung des neuen Theaters eingeschaltet, die aus der Feder des Humoristen Saphir stammt. Der Schauplatz der künftigen Begebenheiten wird von ihm folgendermaßen beschrieben:

„Mit eiligen Schritten nahten wir dem neuen Musentempel in der Dammthorstraße. Da lag er, oder vielmehr stand er vor uns, anspruchslos wie das wahre Verdienst, und einfach wie die Natur. Kein äußerliches Abzeichen der Kunst und seiner Bestimmung; solide wie ein Beefsteak, begnügt er sich mit innerer Consistenz. Ganz charakteristisch sieht er wie ein Fabrikgebäude aus, da die Kunst, insonders die lieben Theatermusen, in unserer Zeit fabrikmäßig betrieben werden. Die Hamburger hätten nur als Inschrift auf das Gebäude setzen sollen:

„Hier wird Genuss fabricirt."

Eine Schnur echter Krämerladen-Perlen zieht sich zur ebenen Erde des Gebäudes rings herum. Der Façade hat man später eine Nase angedreht, nämlich einen Blechschirm vorgesetzt, ungefähr wie ein zum Trocknen ausgehängtes Taschentuch. Nicht eben sehr erbaut von dem Exterieur dieser

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Leimfabrik, betraten wir das Vestibulum, welches wahrhaft schön ist, und in welchem sich die Seele oder die Seelen des Ganzen: die zwei Cassen befinden. Rechts kann man sich vor oder nach dem Theater erholen: in den Conditoreien. Noch eine Vorhalle passirten wir; dann endlich gelangten wir in das Himmelreich des Parkets. Der erste Eindruck, den dieses ungeheure Innere auf den Fremden macht, ist breitartig, wenn auch nicht großartig. Von dem Uebelstande, daß man auf gewissen Plätzen nichts hört, habe ich nichts erfahren; ich habe abwechselnd alle Plätze besucht und überall gut gehört, wenn auch nicht überall Gutes gehört. Das Parket liegt so tief, daß man auf den ersten Bänken kaum die Büste der Acteurs gewahr wird. Die schönen Füßchen gehen ganz verloren, und man muß den Kopf sehr hoch tragen, wenn man das Brustbild der Darsteller genießen will. Wem der Nacken vom Kopf-hochtragen schon vorher weh thut, der kann sich in den ersten Rang verfügen, welcher eine so erhabene Rolle spielt, daß man wieder den Kopf hängen lassen muß, um au niveau mit den Künstlern zu sein. Eine große Bequemlichkeit ist es, daß die Sperrsitze nicht mobil sind und kein Klappen mit den Bänken entsteht; so kommt es, daß zuweilen Stücke, Darstellung und Publicum nicht klappen.

Die Verzierung des Hauses ist reich, der Kronleuchter imposant, allein es ist ein Uebelstand, daß er während des Spiels hinaufgezogen wird; wenn die Bühne gut erleuchtet ist, braucht man das Publicum über die Darstellung nicht im Dunkeln zu lassen. Der Hauptvorhang ist etwas peinlich ausgeführt, drei Felder mit fünf Musen. Er ist nach einem herculanischen Wandgemälde und leidet nicht an zu großer Sinnigkeit. Das Theater im Ganzen steht den Hamburgern an wie ein Kleid, das zu weit ist und über die Beine herabschlottert. Die Zeit ist vorbei, größere Theater zu bauen; man muß anfangen, kleinere zu bauen. Es ist ein sonderbarer Zufall, daß das alte Schauspielhaus mit der „Stimme der Natur" geschlossen

wurde; als ob die Stimme der Natur mit demselben beseitigt worden wäre." H. Schmidt-Lebrun, 1827—1837.

Der Klage: das Hamburger Stadttheater sei für das recitirende Schauspiel zu groß, stimmten viele Beurtheiler — nicht alle — bei; gleichwohl hatte das bisherige Theaterchen nur für Lust- und bürgerliche Schauspiele hingereicht, deren Darstellung deßhalb auch den eigentlichen Glanz, den weitverbreiteten Ruhm der Hamburger Bühne ausmachte. Die hohe Tragödie erhielt erst im neuen Hause ein ihrer würdiges Heim; es war die Aufgabe der Directoren: nunmehr Bild und Rahmen stylvoll in Einklang zu bringen. Wie diese Aufgabe gelöst wurde, lehrt das vorliegende Buch.

Das Unternehmen fand bei den Actionären die bereitwilligste Förderung, doch hatte es auch mit mancherlei Hemmnissen zu kämpfen, die ihm gleich nach der ersten Vorstellung entgegentraten. Eröffnet ward das neue Theater Donnerstags am 3. Mai 1827, zur gewöhnlichen Zeit (Abends halb sieben Uhr), mit Webers Jubelouvertüre, einem „scenischen Prolog" von Prätzel, worin F. L. Schröders Genius als Schutzgeist des neuen Hauses angerufen ward, und mit Goethes „Egmont." Die befriedigte Versammlung rief beide Directoren hervor; Schmidt hielt eine kurze Dankrede. Am nächsten Abend ward die Vorstellung wiederholt; das Publicum hatte sich jedesmal sehr zahlreich eingefunden.[1] 1827, 3. Mai.

[1] Die Personen des Prologs: Sylvio, Florestin und die Muse waren besetzt durch Jacobi, Lebrun und Mad. Lebrun; der Zettel zu „Egmont" lautete:

Graf Egmont, Prinz von Gaure . . .	Herr Jacobi.
Wilhelm von Oranien	Lebrun.
Herzog von Alba	Herr Lenz.
Ferdinand, sein natürlicher Sohn . . .	Herr Herzfeld.
Richard, Egmonts Geheimschreiber . . .	Herr Düpré.
Silva, Gomez } unter Alba dienend	Herr Mädel. Herr Mentschel.
Klärchen, Egmonts Geliebte	* * *
Ihre Mutter	Mad. Marschall.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Vortrefflich bewährte sich die Akustik des Theaters; die Musik entfaltete dem Berichte der Abendzeitung zufolge „einen Zauber, von dem man in dem alten, dumpf hallenden Hause keine Ahnung hatte;“ wenn ein gleicher Zauber von der Schauspieldarstellung nicht zu rühmen sei, so treffe nur das Personal die Schuld: „die meisten Künstler sind ernstlich zu ermahnen, sich eines geregelten, deutlichen Vortrags zu befleißigen.“ Um Ueberfüllung des Hauses zu vermeiden, waren zur ersten Vorstellung nicht mehr als 800 Parterre- und 600 Galleriebillete ausgegeben worden.

Prätzels Prolog machte kein Glück; „die Muse,“ Schröders Büste auf einem zur Seite geschobenen Postamente, zwei „Kunstjünger“ und die Aussicht auf den Hamburger Stintfang waren Dinge, zu deren dramatischer Verknüpfung der Dichter der „Feldherrnränke“ keine haltbaren Fäden hatte spinnen können. Desto mehr bleibt es zu beklagen, daß die Absicht gescheitert war: Goethes Dichtergenius für den Eröffnungsact zu gewinnen. Als „Nestor des deutschen Parnasses“ hatten ihn 1826 die damaligen Directoren in einer ehrerbietigen Zuschrift um einen Prolog zur Einweihung des neuen Hamburger Theaters ersucht; allein der Dichter erwiederte in einem „eben so offenen als liebreichen“ Schreiben:[1] „wie er einen solchen Antrag

Brackenburg, ein Bürgerssohn	Herr Wallbach.
Vansen, ein Schreiber	Schmidt.
Soest, Krämer	Herr Schrader.
Jetter, Schneider	Herr Jost.
Zimmermann	Herr Hollmann.
Seifensieder	Herr Köster.
Buik, Soldat unter Egmont	Herr Schäfer.
Ruysum, Invalide und taub	Herr Gloy.
Volk. Gefolge.	
Niederländische und spanische Soldaten.	
Ein Vermummter.	
* * * Demoiselle Peche	Klärchen.

[1] Leider ist uns dasselbe verloren; die Abendzeitung widmet dem Briefe das Beiwort: „freundlich.“ Möglich, daß er noch an Herzfeld gerichtet war, jedenfalls stand dieser, wie mit Schiller, so auch mit Goethe in brieflichem Verkehr; in seinem Nachlaß fand sich das Octavblatt: „Die Feier des

jetzt ablehnen müsse." Um gleichwohl seinem ruhmvollen Namen auf andere Weise zu huldigen, hatte man zur Eröffnungsvorstellung seine edle Dichtung gewählt; Bärmann versichert: dieser Entschluß sei vielfachem Tadel begegnet. — Ob die Tadler an Stelle Goethes lieber Kotzebue gesehen hätten, dessen „Rehbock" man am 6. Mai 1827 für würdig hielt, die erste Sonntags-Vorstellung im neuen Hause zu bilden? H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1827, 6. Mai.

Beethovens Musik zu „Egmont" wurde dirigirt vom Concertmeister Rudersdorf, und nicht, wie der Jubiläumszettel vom 3. Mai 1877 fälschlich angab: vom Capellmeister Krebs. Wohl aber leitete dieser die Jubelouvertüre, und mit ihr den ersten Ton, der im neuen Theater erklang; die erste Oper war am 7. Mai Spohrs „Jessonda," eine Novität für Hamburg. 1827, 7. Mai.

Und nun machten sich die Hemmnisse geltend. Bereits am Tage nach der Eröffnung des neuen Hauses gingen verschiedenen Actionären anonyme Briefe mit der Drohung zu: dasselbe werde bei nächster Gelegenheit in Brand gesteckt werden. Als Urheber dieser Nichtswürdigkeit galten dem Berichterstatter des Morgenblatts, Röding, „die Mystiker; eine Menschenklasse, welcher überhaupt das neue Theater ein Gräuel ist. Sie haben auch eine Verordnung veranlaßt, daß in der stillen Woche nicht gespielt werden darf; ja, es dürfen nicht einmal Concerte gegeben werden." Während der Charwoche, an den Sonnabenden vor den Hauptfesten und am Bußtage mußte schon das alte Theater geschlossen bleiben; die Bestimmungen hierüber behielten Giltigkeit.

Allein das Unternehmen hatte noch andere Gegner, als die zahlreichen Gesinnungserben eines J. M. Goeze. Kaum waren die ersten Vorstellungen vorüber, so jammerten Viele, daß das an Stelle des alten Hausrocks getretene neue Kleid unbequem sei;

28. August dankbar zu erwiedern" (Hirzels Neuestes Verz. S. 80), mit Goethes eigenhändiger Unterschrift: „Herrn Director Herzfeld. Carlsbad d. 14. Sept. 1819. Goethe." — Die meisten Briefe von Fr. L. Schmidt wurden unmittelbar nach dessen Tode dem weiland Antiquar J. H. Blöcker zu Hamburg verkauft, bei welchem 1842 fast alles verbrannte.

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

das Parket sollte als „Beeinträchtigung der Bürgerfreiheit" (weil man nicht, wie im alten Parterre, darin umhergehen konnte) durchaus wieder abgeschafft werden. Ein Theil der Hamburgischen Literaten begann mit planmäßigen Angriffen auf jede sich darbietende Blöße der Direction; wer „die eigene Behaglichkeit nicht mit der Ordnung des Ganzen in Einklang zu bringen wußte,"[1] wer sein Freibillet verloren hatte, suchte sich dafür auf alle Weise zu rächen. Ein Referat über Kunstleistungen hatte 1827 eine viel größere Tragweite, als später, wo die öffentliche Aufmerksamkeit sich in erster Linie der Politik zuwandte; die gewaltige Heerschaar der Hamburger Journalisten war daher immerhin nicht ganz ohne Einfluß. So viele Tages- und Wochenblätter wurden damals in der Stadt gedruckt, daß Saphir, welcher den Sommer 1828 in Hamburg verlebte, diesen Ort als „einen der zeitungsreichsten, wo nicht den zeitungsreichsten in ganz Deutschland" bezeichnen durfte. Der Erklärungsgrund hierfür liegt darin, daß im Allgemeinen in Hamburg eine für die Literaten etwas gedeihlichere, weil mindestens um ein Weniges freiere Luft wehte, als im übrigen, unter Metternichs Zuchtruthe seufzenden Vaterlande. Eine Censur existirte natürlich auch hier, und zwar hatte man einen Censor für die belletristische und Localpresse, der gewöhnlich aus den Reihen der Hamburgischen Schriftsteller gewählt ward; vom März 1822 bis dahin 1848 versah Friedr. Lorenz Hoffmann dieses Amt. Die politische Censur hielt man dagegen für wichtig genug, um sie dem ältesten Syndicus zu übergeben; ausnahmsweise kam auch wohl die Gesammtcensur in Eine Hand. Eine regelmäßige Censur der Theaterstücke gab es nicht.

Hamburg, damals eine Stadt von etwa 110,000 Einwohnern (ohne die Vorstädte), zählte nach Saphirs Schätzung (in seiner Schnellpost, Jahrgang 1829, I. Quartal) „zwei-

[1] Hamb. Correspondent vom 4. Mai 1827. Der geschraubte Styl scheint auf F. L. W. Meyer als Verfasser zu deuten.

unddreißig Journale, von denen nur einige einen ehrenvollen Rang einnahmen." Alle anderen nannte dieser Gewährsmann „ein am Boden fortschmarotzendes Pilzgeschlecht; es faselt, schimpft, reißt schlechte Witze, ist gemein — kurz, erhält peinlich ein peinliches Leben. Sie nehmen von Allem Notiz, kein Mensch nimmt von ihnen Notiz.[1] Sie sind durch nichts ausgezeichnet, als durch ihre Anhänglichkeit an Hamburg, denn sie kommen nie aus den Mauern dieser Stadt, und sind durch nichts angenehm, als durch die Geschmeidigkeit ihres Papiers." Gelesen würden jene Blätter und Blättchen nicht, meinte Saphir, „aber doch bei den ausgedehnten Emballage-Artikeln jährlich consumirt." Bemerkenswerther Weise fanden alle belletristischen Zeitschriften, mit nur drei Ausnahmen, keinen Verleger, sondern erschienen im Selbstverlage ihrer Herausgeber; der Begründer der Originalien,[2] der blinde Georg Lotz, ein Schwager des Lustspieldichters Carl Toepfer, hatte daneben noch einen „Lesecirkel" eingerichtet. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Die in Preßerzeugnissen solcher Art geübte „Kritik" gab Saphir Anlaß zu folgender Verspottung: „Man findet da: „Herr Allegrini singt alle Tage schlechter" — das heißt: „Er hat mir kein Freibillet zu seinem Benefiz gegeben, und ich bin doch ein berühmter grober Kerl!" Oder: „Es gibt jetzt kaum in Schöppenstedt ein schlechteres Theater, als in Hamburg" — das heißt: „Hunger thut weh, und Schimpfen wird gerne gelesen" u. s. w." Daß diese Schilderung zutreffend ist, beweist ein Blick in den Gesellschafter vom 30. Oktober 1830, wo man liest: „Höchst

[1] Mit der Verschwommenheit, welche Ed. Devrients Geschichte der deutschen Schauspielkunst leider eigen ist, wird dort (IV, 205) von dem „Ungeziefer kleiner Theaterklatschblätter", der „Witzkritik, womit Saphir die Tagesliteratur beschenkt," behauptet: „Große Wirkung hatten diese Klatschblätter auf das Publicum; aus Freude am Scandal wurden sie in allen lebhaft bewegten Theaterstädten mit Begierde gelesen." In Hamburg nicht, wie Saphir selbst erhärtet.

[2] Ihr Programm lieh ihnen den Namen: sie wollten nur Originalarbeiten bringen.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

gering und unbedeutend ist noch das literarische Treiben in Hamburg; wenngleich es an einer Unzahl von Tagesblättern nicht fehlt, in denen die Flachheit des Alltags-Schlendrians vorherrscht und die oft ins Niedere sinken, was für das Volk verderblicher ist, als eine etwas kühne Rede, die man an vielen Orten ängstlich unterdrückt, während die gedruckte Ehrenschänderei und Lügenhaftigkeit freien Spielraum haben. Da diese Handelsstadt durchaus keinen literarischen Marktplatz darbietet, so ist daselbst auch Mangel an literarischer Geselligkeit. Wir haben für Belletristik in Berlin mehrere Vereine, in Hamburg aber leben Schöngeister, Novellen- und Bühnendichter, wie Carl Toepfer, Lebrun, Heinrich Heine, v. Maltitz, Bärmann, Kruse, Prätzel, Zimmermann u. A., und kaum kennen sie einander,[1] wenn sie sich nicht zufällig begegnen; in großen Gesellschaften findet man auch nur selten einen von ihnen, und unter sich haben sie gar keinen Vereinigungsort."

Ein solcher Vereinigungsort fehlte Hamburg überhaupt. Die Stadt, am einmal Ergriffenen mit niedersächsischer Beharrlichkeit festhaltend, conservativ im allerhöchsten Maße, zeigte 1827 noch Züge des öffentlichen Lebens, die sich seit dem Mittelalter völlig unverändert erhalten hatten. Luthers befreiendes Werk, wie es einen eigentlich germanischen Geist erst erweckte, rief auch in Hamburg Kräfte hervor, welche der Stadt für Jahrhunderte ihr Gepräge aufdrückten. Friedlich und schnell glückte es Bugenhagen, die Reformation 1528—29 durchzuführen; Hamburg wurde sehr eifrig lutherisch, und sein geistliches Ministerium übte ein strenges Hochwächteramt gegen Katholiken, Reformirte und Andersgläubige.[2] Wie Hamma-

[1] 1836 gesellte sich den Hamburger Literaten auch Oettinger zu. „Da wird es bald Zank und Hader in Fülle in unserer Gelehrtenwelt geben, da dieser Literat allein davon lebt," sagte eine auswärtige Correspondenz. Die Prophezeiung traf ein; man muß das bemerken, da Oettinger manches Giftige über Hamburg (auch über F. L. Schmidt) hat drucken lassen.

[2] Die Katholiken hatten erst seit 1814, die Reformirten seit 1819 gleiche Rechte mit den Lutheranern.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

burg einst von den Karolingern zur Ausbreitung des Christenthums und seiner Gesittung zwischen Alster und Elbe erbaut worden, so strebte es jetzt, Luthers Lehre streng und rein zu erhalten. Auch die Hamburger Gelehrtenschule, das Johanneum (neben welchem seit 1611 ein Akademisches Gymnasium bestand), war eine Schöpfung der Reformation; und so weist alles darauf hin, daß die Stadt ihres eigentlichen Gründungszweckes: geistige Arbeit der edelsten Art treu zu pflegen, immerfort eingedenk blieb.

Aus den Tagen der Reformation stammten auch die Grundzüge der 1827 geltenden Verfassung Hamburgs; einer gemäßigten Demokratie: die Bevollmächtigung von drei Gemeindevorstehern der fünf neuen lutherischen Kirchspiele, als ständiger Vertreter der Bürgerschaft gegenüber dem Rathe, hatte 1528 das Collegium „Ehrbarer Oberalten" ins Leben gerufen. Bis in den Anfang des 18. Jahrhunderts hatte die alte Verfassung sich im Wesentlichen unverändert erhalten, doch war sie seit den Tagen des westfälischen Friedens ein Gegenstand häufiger Streitigkeiten zwischen dem Senate und den Bürgern; die inneren Fehden ruhten nur, wenn ein auswärtiger Feind vor den Thoren Hamburgs erschien. So wurden sie beigelegt, als 1685 die Dänen anrückten und die Erbhuldigung verlangten; nachdem man aber den Feind zurückgewiesen und zwei Volksführer, Hieronymus Snitger und Cordt Jastram, unter dem Vorwande, daß sie die Stadt den Dänen zu überliefern getrachtet, hatte hinrichten lassen, entbrannte der Zwist aufs neue. Erst eine Kaiserliche Commission, zur Schlichtung der inneren Wirren eingesetzt, konnte 1712 das Einverständniß zwischen Rath und Bürgerschaft herstellen; es ward durch einen „Hauptreceß" besiegelt und seitdem nicht mehr gestört.

An der Spitze des Staatswesens stand der Senat. Er wurde gebildet aus vier Bürgermeistern und vierundzwanzig Senatoren, und ergänzte sich durch eine künstliche Verbindung von Wahl und Loos. Drei Bürgermeister und elf Rathsherren

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

waren graduirte Juristen, die übrigen Kaufleute; als Gehilfen waren dem Senat vier Syndici und vier Secretäre beigeordnet. Die erbgesessene Bürgerschaft, eingetheilt in fünf Kirchspiele, entsandte aus jedem derselben sechsunddreißig Bürger, welche als „Collegium der Hundertachtziger" die absolute Regierungsgewalt des Senats einzuschränken bestimmt waren; aus ihrer Mitte gingen die fünfzehn Oberalten hervor. Sie und die Senatoren wurden besoldet. Eine Initiative in Regierungsangelegenheiten war der Bürgerschaft versagt; alle vollziehende Gewalt lag in den Händen des Senates, der zu jeder Zeit wenig Neigung hegte, das der Bevölkerung zugebilligte höchst geringe Maß von Freiheiten angemessen zu erweitern.

An diesen Einrichtungen waren nicht einmal durch die Fremdherrschaft dauernde Veränderungen bewirkt worden; nachdem Hamburg das drückende Joch der Zwingherren abgeschüttelt, ward die alte Verfassung unverändert hergestellt — grade so, wie der Kurfürst von Hessen seinen Soldaten wieder Zöpfe drehen ließ. Dennoch war auch in Hamburg die politische Luft durch das Napoleonische Ungewitter gereinigt; hatte die Stadt mit ihrem Welthandel sich bisher kaum als eine deutsche angesehen, sondern sich fast inniger mit dem Auslande verknüpft gefühlt, — hatte sie noch gegen Ende des achtzehnten, bis in den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in einer dem Empfinden der Nachwelt Gottlob unbegreiflichen Weise bei entscheidenden Ereignissen des vaterländischen Lebens sich fast theilnahmlos verhalten, so änderte sich dies durch die Unterjochung schnell und gründlich. Das Schreckensregiment der Franzosen, welche Hamburg durch den teuflisch grausamen Marschall Davoust brandschatzen und quälen ließen, erzeugte eine Erbitterung, die deutsche Gefühle gebar; als das erste Morgenroth der Freiheit dämmerte, als am 18. März 1813 der russische General Tettenborn die Franzosen vertrieb, da strömten auch aus Hamburg zahlreiche Freiwillige ins Feld; eine „Hanseatische Legion" wollte helfen, den Erbfeind über die Grenze zu jagen. Zwar

glückte die gänzliche Entfernung der Franzosen (welche den Befreier Tettenborn bald wieder zurückgedrängt hatten) grade der Hansastadt sehr spät, und F. L. Schröder meinte: man lasse sie im Stich, weil sie keinem Souverän gehöre. Endlich aber schlug auch für das hartgeprüfte Hamburg die Stunde der Erlösung, und am 8. Juni 1815 trat die Stadt als „freie" dem Deutschen Bunde bei. Aus jenen Tagen schwerster Prüfung stammten die militärischen Einrichtungen des Staatswesens; am 15. Januar 1815 hatte der russische General Bennigsen die erste Revue über die Hamburger Bürgergarde gehalten. Sie bestand 1827 aus etwa 8000 Mann Fußvolk, Reiterei und Artillerie.[1] H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Seit Alters her war Hamburg ein befestigter Platz gewesen, und noch Davoust hatte die Schanzen den Anforderungen der Neuzeit entsprechend wieder ausrüsten lassen. 1819 aber war die Entfestigung der Stadt beschlossen, ohne daß jedoch der Senat gewagt hätte, aus diesem Schritte die natürlichen Folgerungen zu ziehen. Noch blieb die Maßnahme bestehen: mit Anbruch der Dunkelheit auf ein gegebenes Glockenzeichen die Stadtthore zu schließen; nur gegen eine von Stunde zu Stunde sich steigernde Abgabe wurden sie geöffnet. Von betagten Leuten als Wohlthat des Himmels gepriesen, war diese Einrichtung allen anderen Stadtbewohnern so tief verhaßt, daß eigentlich kein Hamburger existirte, der sich nicht eher außer Athem gelaufen, als die Thorsperre bezahlt hätte. Sie schädigte das Theater empfindlich, denn wer außerhalb der Stadt wohnte, entschlug sich oft lieber eines Vergnügens, als daß er Sperrgeld entrichtete. Es kam hinzu, daß das öffentliche Fuhrwesen 1827 noch auf der niedrigsten Stufe stand; auch die Straßenbeleuchtung war spärlich und munterte zum Verlassen des Hauses am Winterabend nicht auf. Die nächtliche Sicherheit der Stadt war einem Corps anvertraut, welches der Volkswitz „Nacht-Uhlen," d. h. Nachteulen nannte. Unter den geringeren Stän-

[1] Vergl. C. F. Gaedechens in seiner Schrift: Hamburgs Bürgerbewaffnung, Hamburg, 1872; S. 37.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

den war das kräftig-treuherzige Niederdeutsch, um das sich nachmals Klaus Groth und der Mecklenburger Fritz Reuter unvergängliche Verdienste erwarben, noch immer die Umgangssprache; aus den vornehmeren Kreisen war es 1827 schon ziemlich verschwunden. Doch war der Eid, den der Hamburger abzulegen hatte, um Bürger zu werden, in plattdeutscher Sprache abgefaßt; man schwur noch 1827: „jährlickes Schott, imglieken Törkenstüer, getrüw- und unwiegerlick to bethalen."

Auch auf Markt und Straßen zeigten sich in Tracht und Sitte noch Spuren des Mittelalters. Der dänische Dichter Oehlenschläger hatte Hamburg nicht lange vor dem Beginn unserer Darstellung besucht; er erlebte in der Stadt ein Weihnachtsfest. Tief bewegte ihn das bei stiller Nebelluft desto deutlicher vernehmbare Glockenspiel vom Thurme der Hauptkirchen St. Nicolai und St. Petri; „man hat bei uns in Kopenhagen oft das Glockenspiel verspottet," sagte er wehmüthig; „nun haben wir keins.[1] Es ist wahr, die Melodieen lösen sich fast in Klingklang auf, aber sie tönen doch über die ganze Stadt, vor Aller Ohren, und das ist feierlich." Auf den Straßen begegnete Oehlenschläger „Rathsherren mit Allongeperücken, wie in dem „politischen Kannengießer;" die Reitendiener gingen gleichfalls mit Modesten, Pumphosen und Bratspießen an der Seite, wie die Alcalden in den spanischen Stücken." In der Kirche hörte er die Kinder einen Weihnachtspsalm singen. „Der Organist spielte schön. Ich dachte an den großen Bach, der hier gespielt hat; an die Orgelkraft und an die tiefe Musik, die von dem Geschlechte Bachs über die weite Welt ausging."

Diese „reitenden Diener," vulgo „Reitendiener," harmlose Fußgänger, deren Tracht bis in die geringste Einzelheit die spanische Kleidung des 16. Jahrhunderts geblieben war,[2] zeigten-

[1] Es mochte bei dem Bombardement Kopenhagens durch die Engländer, 2. bis 5. Decbr. 1807, zerstört worden sein.

[2] Sie existirten schon im 14. Jahrhundert, wie ihr Brüderschaftsbuch von 1383 beweist. (Stadtarchiv.)

sich noch viele Jahrzehnte hindurch in Hamburgs Straßen bei öffentlichen Aufzügen, bei Hochzeiten und besonders bei Leichenbegängnissen. Ursprünglich wirklich beritten, bildeten sie bei feierlichen Gelegenheiten die officielle Escorte der Bürgermeister von Hamburg; außerdem lag es ihnen ob: sogenannte „feine Leichen" zu Grabe zu geleiten. Starb ein Bürgermeister, so war der Rector des Akademischen Gymnasiums noch immer verpflichtet, die Biographie des Entschlafenen in lateinischer Sprache abzufassen, obwohl dieselbe nicht mehr, wie zu Luthers Zeit, als allgemeine Schriftsprache gelten konnte.[1] H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Es war keine äußerlich schöne, oder gar prächtige Stadt, in der man noch 1827 diese mittelalterlichen Eindrücke gewann. Die Häuser erhielten durch hohe Giebel und spitze Dächer ein alterthümliches Ansehen; die Straßen, zum Theil von Fleeten (Canälen) der Länge nach durchzogen, waren überall eng, zu eng für den lebhaften Verkehr; oft sah man sie beschmutzt, sogar unwegsam gemacht durch Ueberschwemmungen der Elbe, welche zum Nachtheil des Gesundheitszustandes nur zu häufig stattfanden. Aber in diesen dumpfen, krummen Gassen (nur in der Neustadt fand man breitere Straßen) rollte eine lebhaft bewegte Menschenwoge dahin; Hamburg gehörte von jeher zu den fleißigsten Städten des Vaterlandes. Die nämliche Beharrlichkeit, womit sie alte Bräuche festhielten, widmeten die Bürger der ernstesten Arbeit; die nämliche Treue, welche sie dem Herkömmlichen bewahrten, erwiesen sie sich unter einander; die nämliche Anhänglichkeit, die so manches Verjährte beibehielt, empfand der Hamburger in Heimath und Fremde für seine Vaterstadt überhaupt. In diese ganz eigentlich eingesponnen, sah er jeden von auswärts Kommenden als Eindringling an; innungsmäßige Gepflogenheiten beobachtete man gelegentlich auch bei den Angehörigen solcher Berufszweige,

[1] Daß jedoch noch im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ein uraltes Gesetz verboten habe: den Knechten und Mägden öfter als zweimal wöchentlich Lachs aufzutischen, ist eine Fabel.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

welche nicht durch das Band des Zunft- und Gildewesens, wie es damals noch bestand, umschlungen waren. Daher die Klage über den „Butenminschen“ Schinkel, daher der Hinweis der Schröderschen Erben: daß sie Familienangehörige eines um die Kunst verdienten Mannes seien, daher endlich die zahlreichen Worte scharfen Spottes, denen man neben berechtigtem Tadel in älteren Schilderungen Hamburgs begegnet. Wer nur Augen für die Entartung, nicht aber für das an sich Ehrwürdige eines festen Zusammenstehens hatte, mochte leicht den Eindruck gewinnen: „daß der selig entschlafene Kastengeist Egyptens neubelebt in Hamburg ein Asyl gefunden habe.“

Die eigenthümliche Enge der heimischen Verhältnisse, während Hamburgs Schiffe in den fernsten Welttheilen ankerten, spiegelte sich auch in den geselligen Zuständen wieder, wie solche 1827 herrschten. „Das Theater und die im Winter veranstalteten Concerte sind die einzigen Mittelpunkte, wo ein Theil der feineren Welt sich gewöhnlich trifft,“ sagte damals das Morgenblatt; „dem Künstler, die Tonkünstler ausgenommen, und dem jungen Gelehrten wird es schwer, eine fruchtbare gesellige Unterhaltung zu finden. Im Sommer ziehen die meisten Familien vor das Thor, hinaus aufs Land; im Winter bilden sich wohl einzelne Cirkel, wo aber die junge Welt eigentlich nur in der Musik Sammelpunkte erhält.“ In der That widmete man dieser Kunst von jeher in den weitesten Kreisen der Stadt besonders rücksichtsvolle Pflege. „Hamburg (fährt jene Quelle fort) hat keinen Hydepark, keinen Prater; öffentliche Bälle gibt es seit dem Abzuge der Franzosen nicht; die von Alters her durch die Stadttheaterdirection allwinterlich arrangirten Maskeraden werden von der besseren Gesellschaft nicht besucht; Vereine, wo durch Vorlesungen auf die Bildung gewirkt wird, wollen nicht gedeihen. Unsere meisten Herren sind zu sehr beschäftigt, und die Damen haben vor dergleichen eine Art Scheu, wie denn überhaupt gegen alles Auffallende, stark Hervortretende ein großes Vorurtheil herrscht. So wollte neulich

unser ältester Bürgermeister, Wilhelm Amsinck, das seltene Fest seines Amtsjubiläums durchaus nicht öffentlich gefeiert wissen. Die fremden Gesandten machen kein Haus, die Senatoren keinen Aufwand mehr; die spärlichen Festmahle der Bürgerschaft gleichen Lord Mayorsmahlen auch nicht entfernt. Schwerlich ist eine gleich volkreiche Stadt zu finden, wo weniger öffentliches Leben herrscht, als hier."

An der gehörigen Erweckung eines gesunden Volkslebens konnte natürlich eine Presse nicht mitarbeiten, wie Saphir sie geschildert. Und doch hätte die Sorge um geeignete Hebung des öffentlichen Geistes alle dazu berufenen Organe 1827 noch immer mit gesteigertem Eifer erfüllen sollen, denn dieser Geist war während der Fremdherrschaft höchst bedenklich gesunken. Man hatte jedes Mittel ergreifen müssen, um nur das Dasein zu fristen; die üblen Rückwirkungen dieser bitteren Nothwendigkeit auf das Gemeinwesen ließen sich nur langsam wieder ausgleichen. Die Bühne hatte also recht eigentlich den Beruf: hier an einer Culturaufgabe kräftig mitzuwirken, und die von Einsichtigen nie geleugnete Empfänglichkeit der Hamburger für alles Gute und Schöne kam ihr dabei förderlichst entgegen. Sie blickten mit Liebe auf ihr Schauspielwesen, dem sie eben deßwegen ein neues, schöneres Daheim geschaffen hatten; von den Zeiten F. L. Schröders, dessen Schule die Vorstellungen im alten Hause beständig mit körperlosem Bande zauberhaft umschlungen gehalten, wurde nie anders, als mit Ehrfurcht gesprochen. Im geistigen und geselligen Leben Hamburgs behauptete das Theater einen bevorzugten Rang; voll seltener Gunst vereinigten sich zahlreiche Glücksumstände, ihm allen Hemmnissen zum Trotze ein rasches Aufblühen zu sichern.

Die ehrenvolle Ausnahmsstellung der Bühne legte natürlich den Directoren derselben eine desto größere Verantwortung auf; leider bemühte sich jedoch nur F. L. Schmidt, nach Maßgabe seiner Einsicht und in seiner Weise, ernstlich und würdevoll um die ihm zugefallene Aufgabe, welche er allerdings nach ver-

H. Schmidt-Lebrun. 1827–1837.

alteten Grundsätzen zu lösen trachtete. Lebrun dagegen vernachlässigte sich selbst wie seine Pflichten bald auf schnöde, ja, eigentlich auf verächtliche Weise. Die nöthige Rührigkeit mangelte den Unternehmern gleich anfangs; es schien ihnen genug, „im neuen Hause alte Kost“ aufzutischen. Begründete Klagen aller Art häuften sich bald; man verlangte „mehr Abwechslung und raschere Bewegung“ im Repertoire. Nur an Dr. F. G. Zimmermann, Professor der deutschen Sprache und Geschichte am Johanneum, besaß die Leitung einen beredten Anwalt. Vom wärmsten Eifer für die Kunst beseelt, ließ er 1827 seine Dramaturgischen Blätter, die 1821—22 seinen Ruf als Kenner und Kritiker fest begründet hatten, „neu“ ins Leben treten; seine gewichtige Stimme machte sich zum Lobe der Unternehmung geltend, so lange dies nur irgend anging. Aber schon im September 1828 legte Zimmermann die Feder nieder, „um nicht ferner ein Feld zu bebauen, auf welchem es Jedem, der nach Besserem, als nach dem Tand der Gegenwart strebt, nachgrade anfangen muß, unheimlich zu werden.“ Die wachsende Vernachlässigung der Tragödie war die Ursache seines Rücktritts, der unstreitig eine moralische Schlappe der Directoren bedeutete. An der Tagespresse konnten diese keine Stütze von Belang gewinnen; neben dem theils übel beschaffenen, theils noch unentwickelten Journalwesen blühte eine ausgedehnte Flugblattliteratur, die um nichts besser war. Gewöhnlich erschienen anläßlich eines den Reigen eröffnenden Schriftchens deren mehrere, bald zustimmend, bald widersprechend; aus der hier behandelten Zeit — 1827 bis 1837 — sind folgende Broschüren bekannt:

1) „Kritik mehrerer literarischen und artistischen Erscheinungen in Hamburg vom November 1826 bis Mai 1827, die Sensazion gemacht.“ Von E. Kratz, Dr. philos. und Kammersänger Ihrer Königl. Hoheit der Frau Prinzessin Wilhelm von Preußen. (Hamburg und Bremen, 1827.) Darin S. 55 bis 59: „Das neue Theater in Hamburg“ und S. 59—68: „Prolog“ von Prätzel.

2) „Der erste Abend im neuen Theater.“ Humoristische Beschreibung davon, vom Magister Lämmermeyer. Preis 2 ß. (Meyers Buchdruckerey. 8 Seiten 8°.)

3) „Ernst und Spaß über den neuen hamburgischen Comödientempel, und was bei dessen feierlicher Eröffnung, am Donnerstage, dem 3. Mai 1827, davor, darin, daneben, damit und sonst passirt. Für gelehrte und ungelehrte Leute erbaulich zu lesen.“ Hamburg, 1827. Gedruckt und verlegt von J. C. Brüggemann Wwe & Comp. Preis 2 ß. (8 S. gr. 8.)

4) „Ueber das Wesen und Unwesen des deutschen Theaters. Nebst Agonieen der Hamburger Bühne seit dem Mitdirectorio des Herrn Lebrun.“ (Kiel, 1827, 84 S. 8°.) Ein Machwerk des berüchtigten Johannes Wit genannt v. Dörring, der das neue Haus und die Person Lebruns sehr boshaft kritisirte. Den Hauptinhalt der Broschüre hat deren Verfasser auch in seine „Fragmente aus meinem Leben und meiner Zeit“ (Braunschweig, 1827) aufgenommen. Gegen ihn wandte sich im December 1827, mit einer 31 Seiten langen „Beleuchtung“, ein Pseudonymus: „Chlodwig,“ dessen Schriftchen (Hamburg, bei P. Hoffmann) gänzlich verschollen zu sein scheint; sodann aber

5) J. B. von Lindenfels, welcher „Johannes Wit als Theaterrecensent bewundert“ hat (Altona 1827, 46 S. 8°), wobei es natürlich an beißender Ironie nicht fehlte. Auch machte er „freisinnige Bemerkungen“ zu Wits „Fragmenten;“ ja, als der Spuk gar nicht enden wollte, sprach er noch ein „letztes Wort“ in der Broschüre: „Joh. Witt und Ich“ (Hamburg, 1828).

6) gab „Preciosa“ im October 1827 ein „gereimtes Sendschreiben an den Freischütz“ zu Gunsten der von der Wochenschrift dieses Namens[1] getadelten Schauspielerin Therese Peche heraus.

[1] Sie trug seit 1829 eine Vignette: Caspar mit dem Adler; der gewaltige Eindruck, den C. M. v. Webers Oper hervorrief, war Anlaß zur Wahl des Titels. Diesen führte das Blatt seit Nr. 46 seines 2. Jahrgangs, 1826; vorher nannte es sich: Gemeinnützige Unterhaltungs-Blätter.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

7) Erschien unter dem Titel: „Die Prüde und das Publicum am 19. Januar 1830. Ballade," ein höchst belustigendes Flugblatt ($^1/_4$ Bogen gr. 8°), die Sängerin Anna Krauß-Wranitzky betreffend, und ziemlich drastisch die capriciöse Künstlerin „zum Teufel" wünschend; letztere selbst publicirte

8) „Freimüthige und wahrhafte Darstellung der am 19. Januar 1830 im Hamburger Stadttheater vorgefallenen Auftritte" u. s. w., indeß eine andere Sängerin, Henriette Sontag, „angesungen" wurde — aber in stark satyrischer Art. Es erschien nämlich

9) „Die Prima-Donna in Hamburg, besungen von Tobias Sonnabend"[1] (zwei Hefte, Altona, im November 1830); während wenige Wochen nachher, am 7. bezw. 11. December 1830

10) zwei Flugblätter, geharnischte „Erklärungen" der Direction und des Ehepaars Emil Devrient, dessen Abgang von Hamburg betreffend, ausgegeben wurden. Nun verflossen fünf Jahre, wo „des Krieges Stürme schwiegen;" sie brausten aber im September 1835 aufs neue heftig los. Ein Anonymus ließ drucken:

11) „Das hiesige Theater;" eine gehässige, namentlich „die Coulissenreißerei" Einzelner tadelnde Arbeit, welcher ein zweiter, ziemlich witziger Anonymus entgegenstellte:

12) „Der Floh, ins Ohr gesetzt dem Verfasser der Schrift „Das hiesige Theater" —" worauf

13) „Einige Worte zur Würdigung" der vorgenannten beiden Broschüren von einem besonnenen Manne gesprochen wurden, dessen Name sich nicht mehr angeben läßt.

Wie Saphirs Urtheil über die Hamburger Preßverhältnisse, so fordern auch seine Theaterberichte Aufmerksamkeit. Vieles tadelte der anspruchsvolle Berliner; manche Vorstellung, namentlich der Spieloper, fand er aber auch mindestens ebenso gut, wie in Berlin. Freilich stand an der Spitze der Capelle, welche verstärkt,

[1] August Lewald.

wenn auch noch immer nicht sehr zahlreich war, die junge Kraft des dreiundzwanzigjährigen C. A. Krebs, und im Personal glänzten u. A. die Namen eines Klengel, Cornet, Albert (Tenöre), Reithmeyer, Woltereck, Schäfer, Gloy (Bässe), der Mad. Cornet geb. Kiel, sowie der Mad. Mädel (Altistin), Mad. Fischer (für komische Partieen),[1] Mad. Kraus-Wranitzky und Betty Schröder. Letztere, damals ausgezeichnet als jugendliche Sängerin, war geboren in Hamburg am 27. November 1806 als zweite Tochter der berühmten Tragödin Sophie Schröder; 1831 wurde sie die Schwiegertochter des Directors F. L. Schmidt, indem sie dessen Sohn, Dr. med. Philipp Schmidt ehelichte. Saphir fand an der Oper im Grunde nichts Wesentliches zu bemängeln, als die Chöre, die sehr ungenügend gewesen zu sein scheinen (ein Ballet hatte die Bühne überhaupt noch nicht); am Schlusse einer längeren Uebersicht hebt er hervor: die Oper verdiene die Bezeichnung „sehr gut". Dann fährt er fort: „Ich schalt im Herzen über manche Kritikaster, die so ganz und gar alles an dieser Bühne tadelten. Freilich die Chöre, die Chöre! Aber man kann auch nicht sagen, die Chöre sind schwach, denn es ist eigentlich kein Chor da; einige Anflüge von einem Personal lassen sich zuweilen wohl sehen, leider auch zuweilen hören; aber es sind so bescheidene Seelen, sie sind so zurückgezogen, man bemerkt sie kaum, und der ganze Chor ist so fromm, er übersteigt nie die zehn Gebote! Es scheint, daß die Choristen alle Ehemänner sind, denn sie haben gar keine Stimme im Hause, und die Choristinnen schmollen alle, denn sie thun den Mund nicht auf, und wenn sie ihn aufthun, so detonirt es furchtbar: aber wie kann man auch verlangen,

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

[1] Herr und Madame Fischer „von der K. Preußischen Oper in Erlangen" (so waren sie angekündigt; vergl. Nordische Miscellen IV, Nr. 42) debütirten am 16. October 1805 in Paesiellos „Müllerin" als Baron und Röschen; Fischer starb, 37 Jahre alt, am 6. Juli 1810, seine Wittwe schied Ostern 1833 von der Bühne und verließ Hamburg; wann und wo sie starb, war nicht festzustellen.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. daß $6^2/_7$ Choristinnen, die so verschiedene Ansichten über Liebe, Leben, Kunst und Brust haben, auf einmal einstimmig werden sollen!"

Endlich beschäftigt sich Saphir noch mit Madame Kraus-Wranitzky, der Primadonna, welche dadurch eine Art von Berühmtheit erlangt hat, daß sie sich am 14. December 1829 für „zu sittenstreng und keusch" erklärte, um die Partie der Kunigunde in Spohrs „Faust" zu singen. In Folge der hierüber ausgebrochenen Zwistigkeiten, die — wie wir sahen — zur Drucklegung verschiedener Publicationen und am 19. Januar 1830 zu argen Theaterscandalen führten, verließ Madame Kraus die Hamburger Bühne; ein Spottreim sang ihr nach:

1829, 14. Decbr.

1830, 19. Januar.

„Hin zu Andern lenke Deine Schritte,
Wo man Prüd'thun höher hält, als Kunst."

Eine Tochter des Capellmeisters und Componisten Paul Wranitzky, war sie 1798 zu Wien geboren[1] und hatte neben dem Unterrichte ihres Vaters noch denjenigen Salieris genossen; sie wird von einem ihrer Biographen „nicht schön, aber mit seltenem Darstellungstalent begabt" und „eine der tüchtigsten Sängerinnen Deutschlands, besonders in Gluckschen Partieen" genannt. Saphir hingegen räumte ihr keine allzuhohe Kunststufe ein; „zuweilen," sagte er spottend, „schreit sie, als ob sie unrecht hätte, denn wer recht hat, schreit nie."

Auch im bürgerlichen Schauspiel sah Saphir Verdienstliches. Auf diesem Gebiete hatte „der alte Schmidt" tüchtige Kräfte theils bei seinem Eintritt in die Leitung (1815) vorgefunden, theils seitdem herangebildet, theils 1827 neu gewonnen. Er selbst und Lebrun waren Meister auf ihrem leider nur zu beschränkten Kunstgebiete; Schmidt gab feinkomische Charakter-

[1] Nach der Angabe C. v. Wurzbachs im Biogr. Lex. Oesterreichs. Andere Quellen lassen sie 1801 zu Eisenberg in Böhmen, noch andere 1800 in Wien geboren sein, auch bezeichnen einige sie als Tochter von Anton Wranitzky, Pauls Bruder. Sie starb am 23. Juni 1851 in Wiesbaden. Vergl. N. Nekrolog, 29. Jahrg., 1851, I, 505—10, von W. v. Waldbrühl.

rollen, Lebrun Bonvivants. Neben ihnen wirkten Adolf Herzfeld als zweiter Liebhaber, die Sänger Schäfer und Gloy in Vätern, Mädel als jugendlicher Komiker, Dupré in Episoden, Jacobi als erster Held und Liebhaber, Jost als Charakterspieler, Lenz in Helden- und Schrader in bürgerlichen Vätern, Mentschel[1] in Nebenrollen, Mad. Lebrun als Heldin, Mad. Mevius als Anstandsdame, Mad. Marschall in Mütterrollen, Caroline Lenz geb. Schäfer (Tochter des Schauspielers und Sängers) als jugendliche Liebhaberin, Bernhardine Sostmann als zweite und Therese Peche als erste tragische Liebhaberin. Doch ging die letztere nur zu bald von Hamburg wieder ab und zunächst nach Darmstadt, wo sich der regierende Großherzog ihrer mit Liebe annahm. Dieser Fürst besaß viel Kunstsinn, Dlle. Peche aber — später eine Zierde des Wiener Hofburgtheaters — viel Talent, auf welches zuerst kein Geringerer, als A. W. v. Schlegel öffentlich aufmerksam gemacht hatte. II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Therese Peche war geboren am 12. October[2] 1806 zu Prag, wo sie auch unter Holbeins Direction zuerst die Bühne betrat;[3] darauf zog sie, wie der (pseudonyme) Verfasser[4] von „Vierzig Jahre aus dem Leben eines Todten" sehr belustigend erzählt,

[1] Leopold Mentschel war bis 1861 Mitglied des Hamburger Stadttheaters; 67jährig, starb er am 29. Juli 1869. Schon seine Eltern hatten der Hamburger Bühne angehört; der Vater, Anton Mentschel, erster Tenorist des Brünner Nationaltheaters, hatte am 21. November 1806 als Belmonte debütirt; er starb, 53 Jahre alt, zu Hamburg am 6. Januar 1822. Seine Frau, als Tochter des Schauspieldirectors Joseph Rothe zu Brünn geboren, debütirte in Hamburg am 18. Juni 1807 als Baronin Wallenfeld; sie starb, 63jährig, am 16. August 1843.

[2] Durch dies Datum wird C. v. Wurzbachs eingehender Artikel (Biogr. Lex. Oesterreichs, XXI, 412 fg.) ergänzt, wo u. A. der erste Druck von Schlegels Brief angegeben ist.

[3] Mittheilungen der Künstlerin selbst.

[4] „Strahlheim" und „Fröhlich" sind die Namen, die er sich selbst beilegt. Auf Anfrage theilte die Verlagshandlung der „Vierzig Jahre" mit: „der Verf. sei ein gewisser Friedrich aus Frankfurt, der seiner Zeit verarmt im Spital zu Mannheim starb."

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

in kleinen Städten am Rhein mit einer Menagerie umher, in welcher das schöne Mädchen, als Circassierin verkleidet, Schlangen zeigte. Hier entdeckte sie der Verfasser jenes Buches, widmete ihr alle seine Zeit und Kraft, unterrichtete sie sehr liebevoll und verschaffte ihr endlich eine Stellung als Schauspielerin beim Director Ringelhardt; in dieser Eigenschaft kam sie nach Bonn, wäre aber schwerlich so rasch in den weitesten Kreisen beachtet worden, hätte nicht Schlegel in einem sehr merkwürdigen „offenen Briefe" auf sie hingewiesen. Dieser Brief lautete:

„Ich kann Sie nicht abreisen lassen, ohne Ihnen mein lebhaftes Bedauern auszudrücken, daß ich erst so spät und beinahe nur zum Abschiede das Glück hatte, Ihre Bekanntschaft auf der Bühne und persönlich zu machen. Ueberhäufte Arbeiten ganz anderer Art, dann auch ein ungünstiges Vorurtheil gegen die heutigen Modeschauspiele hatten mich seit langer Zeit vom Theater ferngehalten. Zu der Aufführung von „Romeo und Julie" zog mich mehr die Neugier, als die Erwartung, befriedigt zu werden. Aber, wiewohl ich schon viel von Ihnen hatte rühmen hören, so war ich dennoch überrascht, erstaunt und bezaubert. Ich weiß, wie schwierig die weibliche Hauptrolle ist. Es gehören dazu außer dem Talent auch alle Begünstigungen der Natur, die Sie in so reichem Maße besitzen. Als ich Goethen zuerst meine Uebersetzung noch in der Handschrift mittheilte, hatte er große Lust, das Stück auf die Bühne zu bringen, doch unternahm er es nicht, weil kurz zuvor eine junge, liebenswürdige Schauspielerin [1] gestorben war, der er damals einzig einen vollkommenen Erfolg zutraute.

Es ist Ihnen gelungen, in dieser gewagten Rolle die ganze Gewalt der Leidenschaft auszudrücken und doch alles mit der sittsamsten Zartheit und Anmuth zu überkleiden. Ich wünsche nur, Sie mögen nicht zu oft in dem Falle sein, das Alltägliche zu spielen, oder jene überspannten und verschrobenen Rollen einzulernen, die man froh sein würde, sobald als möglich wieder zu vergessen. Sie sind berufen, die Werke wahrhaft großer Dichter durch Ihre Darstellungen zur Erscheinung zu bringen. Nächst der „Julia", worin Sie immer die Gunst des gebildeten Publicums gewinnen werden, sind Schillers „Thekla" und „Maria Stuart", Goethes „Klärchen" und „Iphigenie", Lessings „Emilia Galotti" und „Recha" im „Nathan", Shakespeares „Ophelia" und

[1] Christiane Neumann.

„Desdemona", „Porzia" im „Kaufmann von Venedig", „Miranda" im „Sturm" u. s. w. für Sie geeignete Rollen. Ich hätte gewünscht, sie alle mit Ihnen lesen zu können. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Sie hätten dabei wahrscheinlich nichts gewonnen, als einige kleine Vortheile, die eine lange Beobachtung und die Bekanntschaft mit den vornehmsten Theatern Europas gelehrt hat; mir aber wäre es unendlich schmeichelhaft gewesen, wenn man Sie, auch irriger Weise, für meine Schülerin ausgegeben hätte. Sie bedürfen keiner gelehrten Anleitung. Sie besitzen alles Wesentliche, und Ihr natürliches Gefühl wird Sie am richtigsten leiten. Ueberwinden Sie nur Ihre liebenswürdige Schüchternheit und treten Sie mit voller Sicherheit auf.

Wenn Sie bald auf größeren Schauplätzen allgemeinen Beifall gewonnen, und als eine Schauspielerin genannt werden, die den Ruhm einer Unzelmann erneuert, so bitte ich Sie, mein Fräulein, erinnern Sie sich mit Wohlgefallen eines Mannes, dessen Urtheil über dramatische und theatralische Kunst in Deutschland und im Auslande nicht ohne Gewicht war, den man oft der Ungerechtigkeit gegen verdienstliche Leistungen beschuldigt hat, der aber in Wahrheit dem Geistreichen und Schönen immer bereitwillig huldigte, und der sich jetzt eine Freude daraus macht, in Bezug auf Sie der öffentlichen Stimme voranzueilen und Ihnen eine glänzende Laufbahn anzukündigen. Reisen Sie recht glücklich und leben Sie wohl.

Bonn, im Jahre 1827.

Ihr ergebenster
A. W. v. Schlegel.

Um sich von den Fortschritten seiner Schutzbefohlenen zu überzeugen, scheute Schlegel trotz seiner sechszig Jahre die mühevolle Reise von Bonn nach Hamburg nicht; im Juli 1827 traf er hier ein. Das Hervorragendste, was er auf der Scene sah, war „Kabale und Liebe", „Der Kaufmann von Venedig" und „Romeo und Julie". Schillers bürgerliches Trauerspiel, welches vollkommen im Bereiche des Darstellungsvermögens jener Künstler aus Schröders Schule lag, gelang (4. August 1827) am besten; noch war das Zusammenspiel in Stücken dieser Gattung auch im neuen Schauspielhause das alte, energievoll-charakteristische geblieben. Lenz als Präsident, Dupré als Wurm, Schmidt als Kalb, Mad. Mevius als Lady, Jacobi als Ferdinand ließen nichts zu wünschen, der Musicus Miller 1827, 4. August.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

gehörte zu Schäfers Glanzrollen. „Er befolgt darin noch die Anordnungen Schröders," sagen die Originalien, und erzählen: wie „der wundervolle Effekt, den der Dichter am Schlusse des zweiten Aktes beabsichtigte, von sämmtlichem Personal auf eine Weise hervorgebracht worden, daß am Schlusse dieses Actes übermäßiger Beifall minutenlang anhielt".

Darf das Urtheil der Geschichte ein Publicum, welches so enthusiastischer Ausbrüche fähig war, gegen die Schönheiten classischer Dichtung verstockt schelten, wie es der Director Schmidt gethan? Sobald das Würdige würdig vorgeführt ward, übte es auch sicher seine Wirkung; der hohe Schwung, das ideale Pathos der versificirten Tragödie war aber den Zöglingen der Schröderschen Schule versagt. Ganz Hamburg wußte sehr genau, daß sich der Besuch eines Trauerspieles im neuen Stadttheater nicht belohnt mache; man ging also lieber gar nicht hin. Die Leistungen auf diesem Gebiete besserten sich auch so wenig, daß ein Richter von ungewöhnlicher Zuständigkeit, der greise Baron v. Vogt, sie in einem Briefe an Schmidt 1834 nicht einmal der Erwähnung werth hielt, wogegen er für Conversationsstücke Hamburg „noch immer ein nirgends in Deutschland erreichtes Ensemble" nachrühmte. So gerieth auch „Der Kaufmann von Venedig" (mit Jost als Shylock) bei Schlegels Anwesenheit in allen Theilen, welche sich dem Charakter des Lustspiels nähern, recht gut; die ernsten Scenen jedoch mißglückten fast gänzlich. „Romeo und Julie" (2. August 1827) scheiterte vollständig. Obwohl das Drama „zu Ehren A. W. von Schlegels" gegeben ward, hatten die Schauspieler jammervoller Weise nicht einmal memorirt; der aus Bremen neu gewonnene Köster[1] gab den Mönch halb als weinerlichen, halb als wohlwollenden Papa, welcher den monotonen Jacobi-Romeo vielmals zärtlich umarmte; der alte Capulet (Lenz) ward zum Polterer, die Amme zur Bußpredi-

1827, 2. August.

[1] Er sollte den Ostern 1827 ausgeschiedenen Anton Schwarz ersetzen.

gerin, „die höchst salbungsvoll redete.“ Schäfer als Fürst „trug die majestätische Poesie seiner Verse sehr trocken vor“; nur Therese Peche, welche auch als Louise und Porzia gerühmt, als Julie aber von der Abendzeitung weit über Mad. Stich (=Crelinger) in Berlin gesetzt ward, verlieh der Aufführung größeres Interesse. Das Ganze vermochte „den Mann, welcher zum ersten Male in Hamburg ist, unsere Bühne nur vom Hörensagen kannte, und der sich durch seine Schriften über Shakespeare sowie die Uebersetzung der Werke desselben den größten Ruhm erwarb, unmöglich zu befriedigen“. Schlegel selbst pflog mit Zimmermann eingehende Gespräche über „Romeo und Julie“, von denen der Dramaturg einen interessanten Bericht veröffentlichte; auch ihm gegenüber nannte Schlegel Therese Peche „ein schönes, vielversprechendes Talent“. Ersichtlich war sie damals das einzige Mitglied des Hamburger Schauspiels, welchem der unsagbare Reiz höchster poetischer Weihe verliehen war; Zimmermann verglich sie mit Christiane Neumann, Goethes Euphrosyne, die er in seiner Jugend gesehen. Rasch wurde sie, die man in Bonn noch lange nach ihrem Abgange schmerzlich vermißte,[1] der Liebling des Hamburger Publicums, was selbst August Lewald einräumt, der — bei Eröffnung des neuen Theaters als Statisten-Inspector engagirt, aber seiner Unverträglichkeit halber bald wieder entlassen — über einzelne der damaligen Hamburgischen Schauspieler kleine Aufsätze veröffentlicht hat, die man im fünften Bande seines Werkes: Ein Menschenleben (Leipzig 1844) zusammengestellt findet. Die meisten derselben zeichnen sich durch ihren gereizten Ton (Lewald war in Hamburg nicht genug „gewürdigt“ worden) unvortheilhaft aus.[2]

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

[1] Abendzeitung 1827, Nr. 243, S. 972.

[2] Es sind Aufsätze über folgende in Hamburg engagirt gewesene Bühnengrößen: Therese Peche, Doris Devrient, Jacobi, Emil Devrient, Lebrun, Cornet, Sophie Schröder, Anton Schwarz und Friedrich Ludwig Schmidt. Noch beschäftigen sich mit Hamburg die Plaudereien: „Eine Reliquie“ und „Gelhart“, der Theaterschneider.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Leider kam Saphir zu spät nach Hamburg, um Therese Peche noch zu sehen. „Sie ist von dieser Bühne abgegangen," schrieb er, „um sich in Darmstadt etwas Zukünftiges zu gründen. Es ist in Hamburg und in den Blättern daselbst viel über diesen Abgang gesprochen worden. Dlle. Peche, die wohl von dem Pöckelweihrauch, der ihr allda gestreut wurde, etwas schwindlig war, soll geruht haben, zu äußern: die Hamburger Kritik habe sie von dem Jungfernstiege abgebracht und nach Darmstadt geschleudert. Die Hamburger Direction, die mit der Hamburger Kritik auf gespanntem, oder vielmehr auf gar keinem Fuße lebt, hat darüber die große Gerichtstrommel geschlagen. Die Kritik war nahe daran, über Bord geworfen oder zu Beefsteak verschnitten zu werden, als es der Dlle. Peche gefiel, zu erklären: sie habe nicht erklärt, daß sie erkläre, wegen Kritiken aus Hamburg zu gehen, und es wären ganz andere Federn, als kritische, die sie nach Darmstadt federten, denn die Hamburger kritischen Federn hätte man in letzter Zeit so unter ein Freies-Hansa-Feder-Messer genommen, daß alle Pechen der ganzen Welt nichts mehr gegen sie haben könnten. Da also Hamburg durch die allgemeine deutsche Künstlerfrechheit, Contracte einzugehen und zu brechen wie es ihnen beliebt, um sein tragisches Schlegel-Juwel kam, so wurden von Osten und Westen, von Süden und Norden Gäste verschrieben; Hamburgs Gastfreundschaft ist ja mit Recht allgemein anerkannt."

Saphir läßt dann diese Gäste eine Musterung passiren, gelegentlich deren es auch an Bemerkungen über die engagirten Kräfte nicht fehlt: Gloy, Lebrun und Frau, sowie Jacobi werden besonders gelobt, letzterer namentlich als Wilhelm in Holteis „Leonore". Außer diesem Stücke (zuerst am 22. Juli 1828 aufgeführt) sah Saphir noch „Menschenhaß und Reue", verließ aber „voll Haß gegen die Kotzebueschen Menschen und voll Reue über die verschwendete Zeit" das Theater, in welchem ihm nachmals nur noch F. L. Schmidt als Dorfrichter (im „Zerbrochenen Krug") „einen unauslöschlichen Eindruck machte. Es ist

1828, 22. Juli.

unmöglich, einen komischen Charakter mit mehr plastischer Wahrheit und mit mehr vis comica zu geben; ein Hogarth hätte hier lernen können." II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

In den Händen Schmidts lag denn auch der artistische Theil der Unternehmung, während dem Mitdirector mehr die technische Verwaltung übertragen war. Schmidt leitete die Proben,[1] beaufsichtigte die Vorstellungen, besorgte den Briefwechsel mit Schriftstellern und Künstlern u. s. w. Seine wichtigste Aufgabe suchte er in der Heranziehung und Ausbildung geeigneter Darsteller; ihr widmete er weit regeren Eifer, als der Förderung der dramatischen Dichtkunst. Deutlichen Ausdruck findet diese Thatsache darin, daß die Unternehmer nur zu oft mit Autoren und Componisten um das Honorar für deren Werke unwürdig feilschten; C. M. v. Weber z. B., dessen „Freischütz" dem Hamburger Theater schon damals Tausende eingetragen, hatte für seine „Euryanthe" 40 Friedrichsd'or gefordert, und F. L. Schmidt — erröthete nicht, ihm 30 zu bieten! Weber war vornehm genug, diesen empörenden Schacher abzulehnen. Die aus Dresden kommende Primadonna Mad. Walker,[2] welche die Euryanthe nur sang, durfte wenige Jahre später, 1831, 3600 Thaler jährlich, mehrmonatlichen Urlaub und ein mit 2400 ℳ garantirtes Benefiz beanspruchen. Diese ungeheure Forderung ward anstandslos bewilligt; außerdem mußte der Gatte der Dame, ein sehr mittelmäßiger Schauspieler, engagirt

[1] Mit welchem Eifer, wußte Theodor Döring noch im Alter sehr drollig zu schildern. In den Erinnerungen an sein einstiges Hamburger Engagement schwelgend, erzählte er: „Dreimal hatte Schmidt dieselbe Scene eines neuen Stückes probiren lassen, da rief ich ärgerlich: „Herr Director, wenn ich die Scene noch einmal wiederholen muß, bin ich todt." Schmidt antwortete mit stoischer Ruhe: „Dann sterben Sie den schönsten Tod, dann sterben Sie in Ihrem Beruf. Bitte, noch einmal, lieber Döring!"

[2] Bei dem Engagementswechsel gewann sie unverhältnißmäßig; in Dresden hatte sie vom 17. Febr. bis 1. Decbr. 1831 nur 1583 Thaler 8 Gr., ihr Mann 591 Thaler 16 Gr. bezogen. Dabei zählte Marie Antoinette Walker, geb. Gehse, angeblich erst 21 Jahre; sie war gebürtig aus Aarhaus in Holland.

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

werden. Der Schöpfer von Kunstwerken war damals, wie heute, gegen dessen Interpreten unerhört benachtheiligt; als der Director des Königsstädtischen Theaters zu Berlin, der berüchtigte Cerf (senior),[1] anfangs der dreißiger Jahre Lebruns Uebersetzung des „Mann mit der eisernen Maske“ nach einer widerrechtlich genommenen Abschrift unzählige Male vor vollen Häusern aufgeführt hatte, verlor Lebrun die Klage auf Honorarentschädigung in zwei Instanzen, „weil der Autor eines Dramas zwar das Recht auf dieses, nicht aber auf etwa von demselben genommene Abschriften habe;“ überhaupt sei „die Bewilligung des Autors nicht die rechtliche Bedingung zur Aufführung seines Stückes“.[2] War ein Bühnenwerk gedruckt, so galt es als vogelfrei; jeder Schauspielunternehmer durfte es geben, ohne den Verfasser auch nur zu fragen. Selbst Hofbühnen von dem Range der Berliner machten sich diesen Sachverhalt zu nutze. In diese trostlosen Verhältnisse Wandel bringen zu helfen, that F. L. Schmidt, obwohl selbst Schriftsteller, keinen Schritt, damit nicht der Theaterdirector zehnfach einbüße, was der Dramatiker vielleicht gewönne. Nur in seiner Weise, d. h. durch Kürzen, Bearbeiten und „Einrichten“ ihrer Werke suchte er den vaterländischen

[1] Er ist durch seine üble Wirthschaft zu trauriger Berühmtheit gelangt. Es hieß von ihm: er könne nicht schreiben; kaum lesen. Als einst, bei einer Wahl, in der Urne ein weißer Zettel gefunden ward, rief Beckmann: „Den hat Director Cerf geschrieben.“ — Nach der Aufführung der „Antigone“ im Schauspielhause (welche das Tagesgespräch bildete) beauftragte Cerf seinen Theaterdiener: die Wohnung des Verfassers zu erkunden; „ich habe das ganze Adreßbuch durchblättert, aber ich kann diesen Sophokles nicht finden.“ — König Friedrich Wilhelm III. hatte Cerfs Theater besucht, der Director begleitete ihn zum Wagen. In diesem Augenblicke schrie ein vorübergehender Schusterjunge: „Schafskopp!“ — „Majestät, er meint mir!“ entschuldigte Cerf den Ausruf. In solchen und ähnlichen Anekdoten lebt das Andenken eines Mannes fort, dessen Namen man nur zu nennen braucht, um die Behauptung ad absurdum zu führen: erst in Folge der Theaterfreiheit (1869) seien Unfähige und Unwissende an die Spitze deutscher Bühnen gelangt.

[2] Vergl. die Flugschrift Lebruns: „Der Mann mit der eisernen Maske,“ ein Rechtsstreit mit Actenbelegen ꝛc. (Hamburg, 1836.)

Dichtern aufzuhelfen, wobei er indeß nicht immer glücklich war. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.
Um den „Zerbrochenen Krug“ machte er sich freilich verdient, doch als Fehlgriff muß die Eigenmächtigkeit gelten, vermöge deren Schmidt Kleists „Schroffenstein“, die durch Holbeins rohe Zurichtung ohnehin bereits arg verunstaltet waren, vollends verhunzte. Er verwandelte den abgeschnittenen Finger, welcher von so grauenhaft-ergreifender Wichtigkeit für die Tragödie ist, in — „abgeschnittenes Haar“! Als nun das in seinen zartesten Theilen muthwillig zerstörte Kunstwerk bei der Aufführung (2. August 1836) nicht gefiel, klagte Schmidt den Stumpfsinn 1836, 2. August.
des Publicums an; seine Bearbeitung dagegen rühmte er als „glücklich“. War das Publicum 1836 wirklich stumpf gegen die Schönheiten classischer Dichtwerke, so hatte die Bühnenleitung — und zwar diese allein! — selbst Schuld daran; 1827 traten schlagende Beweise zu Tage, wie lebhaft die Hamburger für ihr Theater zu erwärmen waren. Einer dieser Beweise sühnte zugleich eine Schuld: am 28. August 1821 war im alten, engen 1821, 28. August.
Theater Goethes „Götz“ in neuer Bearbeitung, trotz vortrefflicher Darstellung, „unter dem vom hochverdienten Lorbeerkranz umschatteten Brustbilde des Dichters ausgezischt worden.“ Wenn es auch dem Berichte der Originalien zufolge „Gottlob nicht die Stimme des Publicums, sondern nur Einzelner war, welche sich so aussprach“, wenn auch am nächsten Tage die Presse im Namen aller Gebildeten diesen „dreisten Vandalismus“ entrüstet geißelte und so die Ehre der Gesammtheit rettete — schmachvoll blieb der Vorgang immer. Nun aber kam, am
30. December 1827, eine Wiederholung des Dramas im 1827, 30. Decbr.
neuen Hause, auf breiter, schöner Bühne, welche die Entfaltung des ritterlichen Glanzes der Goetheschen Dichtung nicht hinderte. Das Publicum war zahlreich herbeigeströmt, und obwohl Lenz, der Darsteller des Götz, weil er nach Comödiantenart nicht gelernt hatte, „Vernachlässigungen beging, die Störung und Lachen erregten,“ so galt doch die Aufführung der sechs Jahre früher abgelehnten Dichtung den ernsten Theaterfreunden „als

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. ein Fest; es wurde ihnen wohl und warm in Goethes Nähe". Das war die Zeit, in welcher die Innung der Schuhmacher dem Schauspieler Jacobi für dessen Darstellung des Hans Sachs in Deinhardsteins Drama (15. December 1827)[1] dadurch dankte, daß sie ihm einen prachtvollen silbernen Pokal schenkte und sich erbot: ihm und den Seinen, so lange er lebe, alles Schuhwerk umsonst zu liefern. Der unbefangen-klare Blick für die Bedeutung so patriarchalisch-herzlicher Zeichen innigsten Antheils an der Bühne ging den Unternehmern ab; statt diesen Antheil liebevoll zu pflegen, wo er entkeimte, erstickten sie ihn durch Aufführung classischer Dramen, wie die des „Wallenstein" vom 6. October 1827, worüber die sonst sehr milden Originalien berichten: „Die Versammlung lächelte, gähnte, einige Zischer wurden hörbar, und am Ende sagte eine Stimme laut: ‚Gott sei Dank.' Aber kann man es dem Publicum verargen? Wird nicht manches einzelne Gute durch die Lächerlichkeiten der Nebenfiguren so vollkommen zum Narren gehalten, daß man endlich Schiller, Trauerspiel, Rührung, Erhebung vergißt und geneigt ist, das Ganze für einen Fastnachtsspuk zu halten? Es ist, als habe man gewürfelt um die Rollen, und sei froh, sie nur an den Mann gebracht zu haben, gleichviel an welchen."

1827, 15. Decbr.

1827, 6. Octbr.

Eine Direction, unter deren Scepter dieses schlimmere Seitenstück zu dem erwähnten „dreisten Vandalismus des Publicums" von 1821 vorkam, hatte offenbar kein inneres Verhältniß zur classischen Dichtung; „ein Zeitgenosse Schröders" sprach es denn auch 1836 in Toepfers eben begründeter Wochenschrift Thalia mit dürren Worten aus, wie sehr die Achtung vor dem gesprochenen Worte auf der Hamburger Bühne gesunken sei. „Gehe ich mit dem Grundsatz bei Herausbringung eines Schauspiels auf die Bühne: es trägt doch nichts; ich gebe

[1] Eine Jüdin war über das Werk so entzückt, daß sie nach Jacobis ersten Worten einer Freundin quer durch das Theater zurief: „Blümche — höre doch: Jamben!!"

es nur, weil die Minorität im Theater-Parlamente auch zu- II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.
weilen einen Brocken zugeworfen bekommen muß, — dann wird es auch danach gegeben werden, daß es nichts trägt.“ Von sorgsamer Pflege des Dramas war längst nicht mehr die Rede; die Unternehmer behandelten es mit einer Liebloſigkeit, welche jegliche Theilnahme des Publicums nothwendig ertödten mußte.

Für die urſprüngliche Stärke dieſer Theilnahme ſpricht aber, außer einer unerſchöpflichen Anzahl indirecter Beweiſe, noch ein directes Zeugniß Zimmermanns, dem die größte Wichtigkeit zukommt. Er, der Thüringer, der genaue Kenner der Theaterzuſtände Weimars, ſagt unumwunden: wenn irgend ein Ort in Deutſchland, ſo ſei vorzüglich Hamburg geeignet, ſich eine Volksbühne im reinſten und edelſten Sinne des Wortes herauszubilden. „Hier, wo ein Publicum ohne Einfluß und Leitung höherer Convenienz frei und ſelbſtändig in ſich, aber zuſammengemiſcht aus den verſchiedenartigſten Elementen: praktiſchen Sinnes, voll Welt- und Lebenserfahrung, wiſſenſchaftlicher und künſtleriſcher Bildung, Einfachheit der Sitte, ſowie Kenntniß des Luxus, — in einen ſtets fortdauernden Conflict der Meinungen geräth, hier muß ein allgemeines und geläutertes Reſultat auch des Geſchmacksurtheils ſich hervorbilden können, wie das in anderen Verhältniſſen auf ſolche Weiſe nicht möglich iſt. Dem erſten flüchtigen Anblick ergiebt ſich das freilich nicht, und niemand darf ſich irren laſſen durch Urtheile, welche nach einſeitigen Wahrnehmungen über das hieſige Publicum geäußert worden ſind. Die beſſere Erfahrung haben diejenigen gemacht, welche eine ſolche Angelegenheit am meiſten angeht, ſolche, welche vom öffentlichen Urtheil abhängen und nach demſelben ſich zu richten angemeſſen finden. Das ſicherſte Zeugniß geben dafür die fremden Künſtler von Geiſt und Einſicht, die uns hier beſucht, und welche der Empfänglichkeit und des feinen Tactes des hieſigen Publicums, ſo weit er im Allgemeinen erkennbar iſt, ſtets mit ungeheucheltem Lobe gedacht haben.“

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Die Hamburger waren auch darin beharrlich,[1] daß dieses 1827 gefällte Urtheil des geistreichen Dramaturgen während der ganzen fünfzig Jahre, denen unsere Darstellung nachgeht, in ungeschwächter Geltung verblieb, mochten auch die Schauspieldirectoren alle Kräfte aufbieten, die ihnen entgegengetragene Empfänglichkeit abzustumpfen. Zur Hebung derselben that schon das Duumvirat Schmidt-Lebrun nichts Geeignetes nach einem bestimmten Plane, und doch schlug wenigstens in der Brust F. L. Schmidts ein künstlerisches Gewissen. Er fühlte, daß es einer großen Bühne unwürdig sei, die Tragödie fortgesetzt zu vernachlässigen; aus Anstandsrücksichten unternahm er daher gelegentlich immer wieder matte Versuche, diese edelste Dichtungsart einzubürgern. Aber weit mehr, als er selbst sich dessen bewußt war, stand er unter dem Banne Schröderscher Ueberlieferungen; dies zeigte sich besonders, als die veralteten Bearbeitungen Shakespeares, mit denen einst der Meister deutscher Schauspielkunst dem großen Britten bei uns Eingang verschaffen half, auf Hamburgs Bühne endlich den Uebersetzungen eines Schlegel und Anderer weichen sollten. Auf Therese Peches Betreiben war 1827 „Der Kaufmann von Venedig", sowie

1830. 14. April.

„Romeo und Julie" in Schlegels Uebertragung gegeben worden; erst am 14. April 1830 folgte „Hamlet". Der Director Schmidt, stets bereit, die Hamburger erbittert zu schelten, mußte selber einräumen: „die Vorstellung sei wohl aufgenommen worden;" alle Berichte lauten günstig, Emil Devrient, obschon man ihm vorhielt: er habe lediglich eine Copie Pius Alexander Wolffs (in Berlin) als Hamlet geliefert, gefiel in

[1] Dem Magazin für Sächsische Geschichte (III, 125) wird schon 1786 von seinem Dresdener Theaterberichterstatter geschrieben: „Ich weiß nichts auf den Vorwurf zu antworten, den mir zwei Hamburger Fremde in der „Verdächtigen Freundschaft," wo man äußerst outrirte, unter die Augen sagten, als man allen spielenden Personen ohne Unterschied klatschte: Ihr Dresdener müßt schlechte Kunstkenner sein." Erst 1786 begann aber Schröders zwölfjährige Leitung der Hamburger Bühne.

dieser Rolle dennoch außerordentlich. Allein so befangen war Schmidt in den Eindrücken, die er ein Menschenalter zuvor in sich aufgenommen, daß er sich keineswegs entschließen konnte, Shakespeare in den Rechten, in die er zu Hamburg ohnehin verspätet eingesetzt worden, unangetastet zu belassen. Am 12. Mai 1831, also fast genau nach einem Jahre, ward „Hamlet" abermals „nach Schröder" hervorgesucht; die Presse sparte ihren Hohn darüber nicht, doch Schmidt sah nur bösen Willen in abfälligen Kritiken, mochten diese auch noch so begründet sein. Am 18. Juni 1832, wiederum etwa ein Jahr später, mußte einem Gaste (Bolzmann aus Magdeburg) zu Liebe „Hamlet" *nach Schlegel* neuerdings einstudirt werden; auf allen anderen deutschen Bühnen hatte man die Bearbeitung Schröders natürlich längst beseitigt und dem Gaste war sie fremd. Nun endlich — so sollte man meinen! — entschloß sich auch Schmidt, der poesielosen, nüchternen Uebersetzung seines Meisters für immer Valet zu sagen. Keineswegs! Am 26. November 1832 ward nochmals „Hamlet" *nach Schröder* dargeboten; die Originalien bemerkten: „Die Frage, warum uns, da die Schlegelsche Uebersetzung bereits vorgeführt und vom Publicum mit großer Theilnahme aufgenommen, also auch verstanden worden, dies alte verschnittene Schrödersche Product wieder aufgetischt wird, gehört zu den Räthseln, deren Lösung wir erst jenseits des Grabes finden dürften. Die Tage des geistigen Zwielichts sind verschwunden, Shakespeare ist der Shakespeare Europas, der Welt. Jeder ist mit ihm vertraut, hat ihn verstanden, warum ihn uns also Gott weiß, *wie* zugerichtet, vorsetzen?" Diese gewiß nicht zu scharfe Kritik wiederholte fast wörtlich, was Zimmermann schon 1827 gesagt hatte; es fehlte in derselben sogar noch die Bemerkung: daß es den Künstlern, welche Schlegel und Schröder planlos verworren in bunter Reihe spielen sollten, schlechterdings unmöglich fallen mußte, ihre Aufgaben einheitlich zu gestalten, ja, auch nur den Wortlaut ihrer Rollen sicher zu bewahren. Erst 1835 setzte es

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1831, 12. Mai.

1832, 18. Juni.

1832, 26. Novbr.

H. Schmidt. Lebrun, 1827–1837.

der Schauspieler Baison durch, daß Schröders „Hamlet" für immer begraben wurde. Der nämliche Darsteller erkannte auch in Shakespeares Coriolan für sich eine dankbare Partie und brachte das Drama (in Dorothea Tiecks Uebersetzung) auf die Scene; „König Lear" aber war noch 1847, als Anschütz aus Wien in Hamburg gastirte, „nach Schröder" einstudirt, so daß der Gast Voßischen, seine Umgebung aber Schröderschen Text sprach.[1] Auch von Schröders Art, seine Künstler zu costümiren, konnte Schmidt sich nicht losmachen; an einer Vorstellung des „Lear" mit Theodor Döring tadelt Carl Toepfer 1836 „die Hut- und Barettformen, die Beinkleider mit Spangen, die gestickten Mäntel und zierlichen Krägen, die Degen- und Fußbekleidungen (gelbe Stiefel!); eine Mischung von englischen, spanischen und französischen Moden, die beinahe jünger schien, als die Zeit, in welcher der Dichter lebte". Aehnlich rügt Zimmermann 1827 an Josts Shylock, daß er sich kleide wie Iffland; in dem „kunsterfahrenen Dresden" sei das (durch Tieck) längst beseitigt. Am 15. November 1832 wurden „Die Irrungen" in Tiecks Uebersetzung gegeben; vortrefflich aufgeführt, gefielen sie so, daß „am Schlusse allgemeiner Beifall bekundete, wie sehr eine baldige Wiederholung dem Publicum willkommen sein würde". Abgelehnt wurde dagegen am 21. Januar 1833 „König Johann"; eine „Historie", die allen Experimenten zum Trotze auf keiner deutschen Bühne sich je hat einbürgern wollen. „Richard III." ging nach Theodor Dörings Engagement mit diesem in Scene; den ersten Theil von „Heinrich IV." vorzuführen, war Ludwig Devrient Veranlassung, der als Falstaff gastirte; der Maler Lyser zeichnete ihn in zwei Scenen dieser Rolle, sowie als Shylock und Franz Moor.[2]

1832. 15. Novbr.

1833. 21. Januar.

Von lebenden Trauerspieldichtern, deren Werke während

[1] Vergl. „Heinrich Anschütz, Erinnerungen" u. s. w. (Wien, 1866) S. 426.

[2] Die interessanten Bilder wurden in Steindruck den Originalien (1830 Nr. 62) beigelegt.

der Direction Schmidt-Lebrun Berücksichtigung fanden, waren Goethe, Grillparzer, Immermann und Halm die vornehmsten; ihnen reihten sich Oehlenschläger, Auffenberg, Raupach, Holtei, Charlotte Birch-Pfeiffer u. s. w. in absteigender Linie an. Ein nach Schillers hinterlassenem Entwurf von Dr. Carl Köchy (dem späteren Leiter der Braunschweiger Hofbühne) ausgearbeitetes Drama: „Der Schmuck, oder die Kinder des Hauses" (23. October 1827) fasste nicht festen Fuß; anscheinend setzte man auf ein Werk, dessen Ursprung auf Schiller zurückdeutete, zu hohe Erwartungen. Am 29. Juni 1831 schritt Goethes „Faust" (1. Theil) zum ersten Male in Hamburg über die Bretter; Anlaß zur Aufführung dieser gewaltigen Schöpfung war ein Gastspiel zweier aus Hamburg stammender, damals am Hoftheater zu Braunschweig engagirter Künstler, des Heldenliebhabers Eduard Schütz (nachmals Director der Hofbühne zu Braunschweig, geb. im Alten Lande den 16. August 1799), und des Charakterspielers Heinrich Marr (geb. zu Hamburg am 30. August 1797). Beide waren eng befreundet, beide hatten in der Hanseatischen Legion den Feldzug gegen Frankreich mitgemacht, beide in der Muße des Lagerlebens vor Paris auf einem Liebhabertheater gespielt, beide endlich waren die ersten Darsteller des Faust und des Mephisto auf der deutschen Bühne überhaupt. Ihre Auffassung der Charaktere blieb lange traditionell, obwohl Marr zur Erzielung eines effectvollen Abgangs den Dichter verbesserte:

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1827, 23. October.

1831, 29. Juni.

„Dir wird gewiß einmal bei deiner Gottähnlichkeit bange, —
bange . . . bange!!![1]

Dem am 24. Januar 1831 zu Braunschweig verstorbenen Dramaturgen August Klingemann verdankt man bekanntlich die Eroberung der Tragödie für die Bühne; wie viele Mühe er sich gab, das Werk — das dem Schlendrian für „unaufführbar" galt — würdig vorzubereiten, beweist sein Aufsatz: „Einige Andeutungen über Goethes „Faust", in Beziehung auf eine bevorstehende

[1] Wollheim rügte es als „unpassend;" Thalia, 1837, Sp. 440.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Darstellung dieses Gedichts auf der Herzogl. Hofbühne," im Intelligenzblatt zum Mitternachtblatt, Braunschweig 1829, Nro. 2. In Hamburg ward „Faust" vom Theaterpublicum zwar nicht sofort, sondern nur allmählich nach Gebühr gewürdigt, aber auch von keinem orthodox-protestantischen Consistorium — „weil der Teufel nicht auf die Bühne gehöre" — verboten, wie dies in Leipzig bald nach der ersten Aufführung (28. August 1829 an Goethes achtzigstem Geburtstage) geschehen war;[1] die Ironie des Schicksals hatte gewollt, daß die Leipziger Theaterdirection einen pomphaften Bericht über besagte erste Aufführung an Goethe gesendet und einen in Golddruck auf weißem Atlas ausgeführten Theaterzettel beigefügt hatte. Goethe schenkte ihn seinem Diener. — Das Hamburger Publicum bewahrte am Abend des 29. Juni 1831 durchweg eine fast lautlose, andachtsvolle Stille: „seit langer Zeit war das Haus einmal wieder gedrückt voll." Daß die Hamburger Localpresse das Bedeutsame einer ersten Darstellung des „Faust", dessen Schöpfer ja noch lebte, voll erkannt habe, läßt sich dagegen nicht sagen; schale Witzeleien über das mehrfach mißglückte Maschinenwesen, Bemerkungen über die Armseligkeit der Ausstattung, einige Winke für die Regie (wodurch sich namentlich der Freischütz[2] hervorthat)

1831, 29. Juni.

[1] Vergl. über diese sogar W. v. Biedermann („Goethe und Leipzig") unbekannt gebliebene Thatsache: Das Inland, Nr. 258 vom 25. September 1829, Seite 1036. Als Gegenstück zu der oben angeführten Consistorialweisheit den Satz auszusprechen: „daß der Herr nicht auf die Bühne gehöre," blieb Goethes Enkeln vorbehalten; bei den 1876 in Weimar von Otto Devrient veranstalteten Aufführungen des ganzen „Faust" hintertrieben sie durch Berufung auf diesen Satz die unverstümmelte Aufführung des „Prolog im Himmel."

[2] Die Recension steht in den Nummern des Freischütz vom Sonnabend d. 9. und d. 16. Juli 1831 Beilage. Sie ist sehr ausgedehnt und mit ersichtlicher Kenntniß des technischen Theils einer Bühnenvorstellung geschrieben; es ist nicht unwahrscheinlich, daß sie von Carl Reinhold (über ihn weiter unten) herrührt. Auch war vom „jetzigen Auerbachschen Keller" darin die Rede, den Reinhold kannte. Das Drama selbst wird kaum mit einem Worte gewürdigt; nur einmal ist von einem „Meisterwerk" die Rede, das „eine

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

bilden den Kern der dürftigen Besprechungen. Der Berichterstatter des Gesellschafter widmete dem Riesenwerke grade eine einzige Zeile, bewunderte aber „Richards Wanderleben", das ebenfalls neu gegeben war; nur die Zeitung für die elegante Welt erhärtet die „kaum geahnte Wirkung" der Tragödie; „nicht blos eine Wirkung auf die Leute vom Fach, die Aesthetiker par excellence, nicht blos eine Scheinwirkung auf Jene, die laut das Erhabene loben, während sie es leise als langweilig verwünschen, *sondern erhabenste Wirkung auf die gesammte Zuhörerschaft, die sich mit jeder Wiederholung zahlreicher einstellte.*" So fand die der Bühne Jahrzehnte lang schmachvoll unterschlagene Dichtung wachsende Theilnahme;[1] auch an Goethes Geburtstage, dem letzten, den er feiern sollte, ward sie vorgeführt. Zur Erhöhung des Ein-

Welt erschließt." Von den Mitwirkenden erhält Dem. Le Gay als Gretchen das meiste Lob, ebenso sei Mad. Lebrun als böser Geist „vom wahren Dichtergeist beseelt" gewesen. Der durch Madame Kleugel besetzte Erdgeist ... „— schon gut!" Mad. Marschall als Martha übertrieb; Lebrun als Frosch war vortrefflich. Marr habe „den Goetheschen Teufel weder nach innen, noch nach außen treffend bezeichnet;" Schütz wird als hohler Declamator charakterisirt, der manches in seiner Rolle nicht gefühlt und das wenigste begriffen habe; doch imponirte „sein Fleiß und seine treffliche Memorie" namentlich im Gegensatz zu Fehringer (Valentin). „Den seligen Dr. Luther hätten wir besser aus dem Spiele gelassen," meint der Referent, der auch an der Kirchenscene Anstoß nahm. Das Drolligste war das hämisch gewählte *Motto* der Kritik: Schillers „Kunstgriff," aber — als Citat von Goethe angeführt. Uebrigens wurden viele der vom Freischütz gegebenen Winke bei späteren Aufführungen des „Faust" von der Regie berücksichtigt.

[1] Sehr ergötzlich ist folgende Parallele: „Goethes Faust, eines der ernstesten Capitel aus der Philosophie des Lebens! Sollte sich dies wirklich zur Vorstellung eignen? Wir glaubten es nicht, als wir die Ankündigung lasen, und sind durch die Aufführung nur noch mehr davon überzeugt worden." (Originalien, 1831, Nr. 81, Sp. 646 über „Faust" I. Theil.) „Ich habe den Vorstellungen [in Weimar] nicht beigewohnt, weil ich noch immer bei meiner Auffassung beharre, daß der 2. Theil des „Faust" nicht aufführbar ist." (Die Gegenwart, 1877, Nr. 50, S. 387 über „Faust," II. Theil.) Der Recensent von 1831 ging doch wenigstens hin, um sich zu überzeugen; 1877 war man weit genug vorgeschritten, um auch ohnedies bei einer vorgefaßten Meinung zu „beharren."

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

drucks ging ein Prolog von Ludwig Tieck voran, den Mad. Lebrun neben dem bekränzten Bilde des Dichters recitirte; „rege Theilnahme des Publicums bewies, daß die Empfänglichkeit für edlere Genüsse nicht ganz in ihm erstorben sei," räumt sogar F. L. Schmidt ein. Zur Belohnung dieser regen Theilnahme durfte sich das Publicum für sein Eintrittsgeld an dem edlen Genusse erfreuen: den Schauspieler Fehringer als Faust Goethes Verse Sylbe für Sylbe dem Souffleur nachsprechen zu hören. Erst die Mittheilung dieser Thatsache rückt Schmidts Bericht in die gehörige Beleuchtung.

Grillparzers Dichtungen brachten meistens das ungünstige Vorurtheil mit: fast überall anderswo abgelehnt worden zu sein; als Sappho und Medea erschienen zwar häufig Gastdarstellerinnen,[1] aber weder „Ein treuer Diener", noch „König Ottokar" fand auch nur die geringste Theilnahme. Ebensowenig erwärmte Immermanns „Trauerspiel in Tyrol" (16. November 1829), obschon „Kaiser Friedrich II." (6. März 1829) Beachtung erweckt, wenngleich nicht tiefere Wurzeln geschlagen hatte. Das dichterische Bild eines Widerstreites zwischen Kaisergröße und Papstesmacht ließ Zuschauer kühl, die keinen „Culturkampf" kannten.

1829, 6. März. 16. Novbr.

Die Arbeiten anderer Dramatiker waren nicht bestimmt, auf die Nachwelt zu gelangen; desto mehr Spaß machten sie zum Theil der Mitwelt. Namentlich die Stücke der unermüdlichen Charlotte Birch-Pfeiffer, die um so rascher producirte, als sie (wie man ihr vorhielt), „meist aus fremder Leute Haut Riemen schnitt," wurden mit Beifall begrüßt; an einzelnen, wie z. B. dem „Pfefferröschen" (18. December 1829 zuerst gegeben), konnten sich die Hamburger nicht satt sehen; im Repertoire des Jahres 1830 herrschte es vor und ward auch später noch sehr oft gespielt. Ein Grund mehr für den Zulauf der

1829, 18. Decbr.

[1] Die erste Medea in Hamburg war am 14. Januar 1823 Charlotte Pfeiffer; als Sappho glänzte u. A. Sophie Schröder.

Menge blieb der Umstand, daß die Aufführung von Werken solcher Art, weil dieselben dem Verständniß und der Gestaltungskraft des Personals näher lagen, als das classische Drama, im Ganzen vorzüglich gelang. Noch 1833 fand Holtei bei seinem Gastspiele in Hamburg Einzelheiten musterhaft, z. B. die Darstellung eines Pietisten durch Schmidt, im „Trauerspiel in Berlin“ (26. Juli 1833). Doch fiel dies Drama durch, wie überall; nur eine Nebenfigur daraus, der „Eckensteher Nante“, gelangte durch den Komiker Beckmann zu kurzer Berühmtheit, auch in Hamburg. Ausgezeichnet gefiel (am 11. Juli 1833) „Lorbeerbaum und Bettelstab“ mit Holtei als hungerndem Dichter, wie denn überhaupt, gleich als habe das politisch für unmündig erklärte Volk im Verkehr mit Idealgestalten Befreiung von dem auf ihm lastenden Drucke gesucht, eine Zeit der Poeten- und Künstlerdramen angebrochen schien. Schon ist uns „Hans Sachs“ bekannt; außerdem begegnen wir „Van Dyks Landleben“, „Rubens in Madrid“, Oehlenschlägers „Correggio“, Schenks „Albrecht Dürer in Venedig“, einem „Pietro Metastasio“, „Voltaires Ferien“, „Kean“, ferner „Garrick in Bristol“ u. s. w. auf dem Repertoire. Auch „Johannes Guttenberg“ von Charlotte Birch-Pfeiffer gehört hierher. Dies Schauspiel erschien zwar schon 1835 (zuerst in Hamburg am 25. April), kam aber erst 1840 recht in Aufnahme, als das 400jährige Jubelfest der Erfindung des Buchdrucks gefeiert ward.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1833, 26. Juli.

1833, 11. Juli.

1835, 25. April.

Seiner Vorliebe für Veraltetes gab Schmidt dadurch Ausdruck, daß er Plümickes „Lanassa“ und Zschockes „Abällino“, beides Kinder des vorigen Jahrhunderts, wieder einstudirte.[1] Das Schauerdrama des Verfassers der „Stunden der Andacht“ mochte immerhin als classisch gelten zwischen Werken wie „Hinko“, „Der Mann mit der eisernen Maske“, „Die Lichtensteiner oder die Macht des Wahns“, „Die Waise und der Mörder“, „Der

[1] Schmidt selbst hatte einst als Abällino Furore gemacht.

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Wahn und seine Schrecken", „Der Thurm von Nesle", „Die beiden Galeerensclaven", „Das Irrenhaus zu Dijon", „Der Glöckner von Notre-Dame" u. s. w. Ein Theil dieser Stücke wurde aus dem Französischen übertragen; ebendaher entlehnte man „Drei Tage aus dem Leben eines Spielers", „Maria Tudor", „Katharina Howard", „Ludwig XI.", „Die Söhne Eduards" u. s. w., während Toepfer mit „Gebrüder Foster", der Schauspieler Lenz (der mit seinem Oheim, Goethes Jugendfreunde, eine dichterische Ader gemein hatte) mit „Der Schultheiß von Brügge", dem „Bucklichten" u. s. w. das Uebersetzen aus dem Englischen besorgten. Toepfer hatte sich auch als gewandter Lustspieldichter eingeführt;[1] sein gefährlichster Nebenbuhler blieb Bauernfeld, dessen „Bürgerlich und Romantisch", „Liebesprotocoll", „Bekenntnisse" u. s. w. sogleich freundlichste Aufnahme fanden, leider ohne daß dem begabten Dichter der entsprechende Lohn zu Theil geworden wäre. Bauernfeld selbst hat über seine Einnahmen Mittheilungen gemacht,[2] denen zufolge er für das „Liebesprotocoll", welches in Berlin mit Th. Döring eines vollen Hauses stets sicher war, von dieser Hofbühne „aus besonderer Großmuth" ein einmaliges Honorar von — fünfzig Thalern erhielt! Er berichtet weiter: „Aus der Chronik des Burgtheaters hab' ich ersehen, daß meine Stücke nach denen Schillers (der über vierzig Jahre vor mir zur Welt kam) die größte Anzahl von Aufführungen zählten, nämlich über neunhundert. Das ist nun zwar kein Beweis für den Werth meiner Sachen als Kunstwerke, wohl aber als Waare. Das Burgtheater hatte die Waare Stück per Stück um den höchst mäßigen Preis von 200, 300 bis 400 Gulden (als Maximum!) angekauft und mit den 900 Vorstellungen das

[1] Die trefflichste Uebersicht seiner Arbeiten bietet das Hamburger Schriftstellerlexikon, Nr. 4059, Bd. VII, S. 408—13. Die dort am Schlusse (S. 412 fg.) angeführte neue Ausgabe von Toepfers Werken (Leipzig, 1873, 4 Bde.) blieb Goedeke (Grundriß, III, 916 fg.) unbekannt.

[2] Neue freie Presse, Nr. 4648. (4. August 1877.)

artige Sümmchen von wenigstens anderthalb Millionen einge- II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.
strichen." Daß Toepfer zuletzt am Hungertuche nagte, ist be-
kannt; er starb als Pensionär der Schillerstiftung.

Hohes Verdienst erwarb sich Schmidt durch die von ihm persönlich eingeleitete, planmäßig durchgeführte Einbürgerung der Werke Ferdinand Raimunds in Hamburg, und damit in Norddeutschland überhaupt. Es ist bemerkenswerth, daß die „Entdeckung" des österreichischen Dichters mit der einzigen Kunstreise zusammenhing, welche Schmidt je gemacht hat; daß er Hamburg, außer im Sommer 1829, niemals verließ, konnte zur Erweiterung seines Gesichtskreises natürlich nicht beitragen. Die Frucht jener Reise aber, welche ihn nach Wien[1] führte, war die erfreulichste: er brachte Raimunds „Alpenkönig" mit zurück und sah dies schöne Werk am 25. November 1829 warm auf- 1829, 25. Novbr.
genommen, obwohl Emil Devrient als Alpenkönig nur den ersten, rhetorischen Theil der Aufgabe bewältigen konnte; seine Copie des „Menschenfeindes" (Gloy) mißglückte. Dadurch war das punctum saliens des Stückes vernichtet; trotzdem äußerte sich die Zustimmung des Publicums und der Presse so entschieden, daß Schmidt sich ermuthigt fühlte, Raimund selbst zum Gastspiel nach Hamburg zu berufen. Meist mit diesem Künstler in den Hauptrollen gingen nun nach und nach die poesievollsten Zaubermärchen desselben, ohne Ausnahme beifällig, in Scene; wie sehr ein Publicum bei festem Willen zu erziehen und zu bilden ist,[2] läßt sich dabei deutlich wahrnehmen. Man hieß nämlich in Hamburg nicht nur die leichter verständlichen Schöpfungen Raimunds, sondern sogar diejenigen willkommen,

[1] Er gastirte am Burgtheater sieben Mal; eine Thatsache, welche Wlassaks übel zusammengestellter „Chronik" dieser Bühne unbekannt geblieben ist! Schmidt, einer der ersten damals lebenden Schauspieler, gab auf der vornehmsten deutschen Bühne auch nicht eine einzige classische Rolle; sein Repertoire in Wien bestand aus Stücken von Iffland, Schröder, Lebrun, Frau v. Weissenthurn und Kotzebue.

[2] Zum Guten wie zum Schlimmen. Schröder sagt einmal: „Der große Haufe gewöhnt sich an Alles, sogar an Unordnung in den Maschinerieen."

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

welche — wie z. B. „Der Diamant des Geisterkönigs“, „Die gefesselte Phantasie“ u. s. w. — nicht einmal in Wien ungetheilte und dauernde Anerkennung gefunden hatten. Raimund wurde dabei mit steigendem Enthusiasmus aufgenommen; seiner

1831, 1. Septbr.

ersten Rolle (Wurzel im „Bauer als Millionär“, 1. September 1831) kam ausgeprägtes Mißtrauen entgegen, aber je öfter man ihn sah, desto lieber gewann man ihn, und schnell ward seine regelmäßige Wiederkehr zum theatralischen Feste. Auch der Künstler „wagte die Probe, ob seine Münze auch im Norden gang und gäbe sein werde, nicht ohne Schüchternheit. Wie aber seine Befangenheit wich, und er durch Geberde und Wort ungemeine Vorzüge bewährte — da brachen die Schranken zusammen, welche Gewohnheit und Brauch zwischen dem Süden und Norden aufgerichtet; stürmischer Beifall der begeisterten Menge verkündete dem Meister jubelnd den Sieg, den sein Genius davongetragen.“ In gleicher Wärme sind alle anderen Berichte über Raimund gehalten; als seine Eigenthümlichkeit wird „ein wunderbarer Verein von Wehmuth und Humor“ bezeichnet, wie er weder Schröder, noch Iffland, Fleck, Devrient oder einem Anderen zu Gebote gestanden. Es sei „ungemein schwierig, diesen seltsamen Effekt zu beschreiben, welcher, indem er zur Heiterkeit stimmt, zugleich das Herz mit einer schmerzlichen und dennoch wohlthuenden Wehmuth erfüllt.“ Den Eindruck seines Rappelkopf vermöge „keine Feder zu schildern; [1] der Actschluß, wo die Töne der Hüttenbewohner („So leb' denn wohl, du stilles Haus“) in der Ferne verhallen, gestaltete sich zum wahrhaft tragischen Moment“. Immerhin „galt es als Wagestück,“ mit dem „Diamant des Geisterkönigs“ hervorzu-

1831, 23. Septbr.

treten (23. September 1831), allein „das Wagestück gelang über alle Erwartung“ verkünden die Originalien mit gesperrter Schrift. Raimund selbst, wiederholt hervorgerufen, dankte mit den hübschen Worten: „er komme sich wie ein Hazardspieler

[1] Neben ihm spielte Gloy den Alpenkönig.

vor, der ein gewagtes Spiel spiele; das Hamburger Publicum sei aber eine Bank, so reich an Güte, daß sie gar nicht zu sprengen sei". Und diese Güte des Publicums war dauernd; es bewies sie Raimund immerfort in gleicher Treue, bis 1836, wo er zuletzt in Hamburg gastirte. Damals brachte er seinen „Verschwender"[1] mit (18. April 1836) und lieferte als Valentin in der Erkennungsscene mit seinem ehemaligen Herrn nach Toepfers Urtheil „ein für sich bestehendes Kunstwerk". Wenige Monate später hatte er sich erschossen; als 1837 sein „Verschwender" zuerst wieder in Hamburg aufgeführt ward, sang Räder als Valentin: H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1836. 18 April.

„Wenn's Hobellied ihn wecken könnt',
Ich holt' ihn gern herauf!"

Da sah man viele Augen naß werden, wie auch Raimund bitterlich geweint hatte, als er das letzte Mal von Hamburg geschieden war.

Erfreulich ist die Wahrnehmung, daß Raimunds Dichtungen von der Hamburger Presse gleich anfangs gewürdigt, schon 1830 aber beredt gepriesen wurden. „Der Bauer als Millionär" (11. August 1830) ward begrüßt als „echtes Volksschauspiel, sinnig und originell erfunden, voll poetischer Scenen, die der Phantasie eines Hoffmann Ehre machen würden"; dabei war nicht nur „die Darstellung mangelhaft und das Maschinenwesen nachlässig", sondern Schmidt hatte auch in seiner vordringlichen Weise „die Hinweglassung mehrerer genialer Ideen des Dichters für nothwendig erachtet". Erst mit Raimund selbst ward das Stück gegeben, wie er es geschrieben; „jetzt wurde völlig klar, 1830. 11. August.

[1] Was „recht populär, häuslich und bürgerlich" war, liebte Schmidt so sehr, daß er in einem Briefe an Raimund „das knapp bemessene Glück" tadelte, „das dem Verschwender am Ende zu Theil wird." Er schlug dem Dichter „Verbesserungen" vor, aber dieser lehnte sie ab. Archiv f. Literatur-Geschichte (Leipzig, 1876) V, 278 fg. — Im „Verschwender" spielte Döring den Chevalier, Fehringer den Flottwell, Christine Enghaus die Fee und Caroline Sutorius das Kammermädchen.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

was früher dunkel oder verworren schien, und nun fehlt es diesem Werke durchaus nicht mehr an den gehörigen Motiven" rufen die Originalien warnend dem änderungswüthigen Director Schmidt zu. Dasselbe Blatt äußerte sich 1831 über Raimunds eigenthümliche Bedeutung für unsere Literatur in wahrhaft historischem Geiste: „Durch seine romantisch-phantastischen Stücke hat er in der dramatischen Poesie eine neue Epoche begründet und sich als Dichter mit hochpoetischem Gemüthe bewährt. Seine Werke haben sämmtlich eine tiefe, ernste Tendenz; Tragödien im Gewande des Momus." Ein Urtheil, welches mehr als Eine vielbändige Literaturgeschichte der Neuzeit beschämt.[1]

1834, 13. März.

Der holde Märchenzauber Raimunds erhielt am 13. März 1834 im „bösen Geist Lumpacivagabundus" ein unholdes Gegenstück; nur zu oft ging dieser Geist „über die Bretter hinweg". Daß Wien nun noch seinen „Staberle" sandte, sowie Goethes Vaterstadt ihren „baumwollenen und wollenen Waarenhändler Hampelmann," kann kaum befremden; in den Staberliaden zeigte

1834, 31. August.

sich der nach beifälligem Gastspiel (begonnen am 31. August 1834) engagirte Komiker Gustav Räder den Hamburgern zuerst, auch errang er als Schriftsteller durch sie seine ersten Lorbeeren, indem er sie „nach Bäuerle" bearbeitete.

Wenn Nestroys Geister sich wie eine Verspottung der Raimundschen ausnahmen, so bot Castelli den Bühnen eine Parodie jener Schauer- und Spektakeldramen, die auch dem Hamburger Stadttheater nicht fremd geblieben waren; es parodirte sich also selbst, indem es „Roderich und Kunigunde oder die Windmühle an der Westseite" aufführte. Das an sich höchst witzige Stück gehörte wohl ebensowenig auf diese Bühne, wie die Leistungen

[1] Hillebrand berührt Raimund nur vorübergehend, Julian Schmidt erwähnt ihn gar nicht, ebensowenig Brühl in seiner Geschichte der katholischen Literatur. Gervinus nennt ihn zwar, erkennt aber seine Bedeutung nicht. Vergl. die „Geschichte der deutschen Literatur" von Heinrich Kurz (3. Aufl. III, 489), der Raimund mit Recht „unsterbliches Verdienst" zuerkennt.

eines Schauspielers A. W. Just, welcher im August 1830 als Virtuos in dem Vaudeville „Nicolo Zaganini" eine burlesk-parodistische Nachahmung Paganinis lieferte, unmittelbar nachdem dieser auf den nämlichen Brettern gestanden. Den Text zu dieser platten Caricatur hatte kein Anderer geschrieben, als — Heinrich Laube,[1] die Musik war von Constantin Holland arrangirt. Wie konnte das Hamburger Publicum dazu gelangen, eine Bühne ernst zu nehmen, die sich so oft selbst verspottete, und den Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen so häufig that! II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Dasjenige Kunstgebiet, welchem Schmidt und Lebrun die sorgsamste Pflege widmeten, war die Oper; in Folge der Vorliebe, womit die Unternehmer je länger, desto ausschließlicher an diese herantraten, ward sie naturgemäß auch bald zum Schooßkinde des Publicums. An Stimmen, welche vor Einseitigkeit warnten, fehlte es nicht; das Morgenblatt bedauerte schon 1828, daß „die musikalische Kunstgattung jede andere völlig verdränge." Dies Thema wird während der ganzen Folgezeit in allen Tonarten, vom schüchternen Wunsche bis zur deutlichen Grobheit, so unabläßig variirt, daß man nicht weiß, worüber man mehr erstaunen soll: über die Geduld der Kritik, beständig tauben Ohren zu predigen, oder über den grenzenlosen Gleichmuth der Directoren, welche diese Predigten ruhig hinnahmen, ohne zu einem ersprießlichen Nebeneinander von Oper und Drama auch nur den Anlauf zu nehmen. Zwei Ursachen machten ihren Einfluß geltend, Schmidt und Lebrun auf der von ihnen betretenen Bahn immer weiter vorwärts zu drängen: einmal das seit Jahrhunderten begründete Verständniß der Bevölkerung für Musik, deren außertheatralische Pflege zum Theil

[1] Just starb als Comparsen-Inspector des Wiener Burgtheaters am 17. Juli 1859. Vergl. über Paganinis Aufenthalt in Breslau, wo das Vaudeville entstand: Schottky, Paganinis Leben und Treiben ꝛc. (Prag, 1830) S. 187. Wie jammervoll die Burleske schon den Zeitgenossen erschien, lehrt u. A. die Abendzeitung, 1829, Nr. 286 in der Correspondenz aus Breslau.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

von vorzüglichen Kräften geleitet wurde; man braucht nur an Albert Methfessel zu erinnern, der seine Hamburger Zeit noch als Greis die schönste seines Lebens nannte. Dann aber kam der Begünstigung der Oper besonders die Thatsache zu Gute, daß fast Schlag auf Schlag Ein großes Tonwerk nach dem anderen neu erschien. Viele Componisten, deren Schöpfungen bestimmt waren, im deutschen Opernrepertoire fortzuleben, boten damals ihr Bestes.

1827, 28. März.

„Die weiße Frau," am 28. März 1827 noch im alten Hause zuerst gegeben, war die erste Oper, welche Krebs in Hamburg dirigirte; bald hatte er dem Künstlerpersonal eine so harmonische Vortragsweise eingeübt, daß, wie er selbst versichert: „die mehrstimmigen Gesangsstücke, mustergiltig ausgeführt, wie von Einem Hauche beseelt erklangen; die musikalische Bildung der Sängerinnen Kraus, Cornet, der Tenorsänger Cornet, Albert, des Bassisten Woltereck u. s. w. waren wohl geeignet, das Trefflichste zu Gehör zu bringen." Diesen 1827 vorhandenen Kräften gesellten sich nach und nach (zum Ersatze der Ausscheidenden: Reithmeyer, Klengel,[1] Albert, Mad. Kraus u. s. w.) neue Erwerbungen von theilweis hohem Werthe hinzu, wie z. B. der Baritonist Uetz, als dessen Nachfolger 1836 der beliebtere Heinrich Hammermeister (bis 1840) gewonnen wurde; ferner die Tenorsänger J. H. Schäffer, 1832 angestellt, und Josef Wurda, ein Schüler Konradin Kreutzers und Cicimaras, dem nach kurzem Engagement 4000 Thaler Jahresgage, mehrmonatlicher Urlaub und ein mit 1000 Thalern verbürgtes Benefiz bewilligt ward. Von Mad. Walker war schon die Rede; neben ihr wirkten noch als jugendliche Sängerinnen Madame

[1] August Gottlieb Klengel, geb. in Dresden, starb als Pensionär des Stadttheaters am 18. October 1860, 73½ Jahr alt. Seine Frau, Charlotte Friederike geb. Schaffner aus Cassel, mit ihrem Gatten zugleich engagirt, blieb bis zu ihrem Tode actives Mitglied des Stadttheaters, zuletzt als zweite komische Alte. Sie starb am 11. Januar 1849, fast 54 Jahre alt. (Kirchenb.) Vergl. Wollrabe, Chronologie, S. 156.

Christiany, Dem. Unald u. s. w. Diesem Personal boten sich fort und fort die dankbarsten Aufgaben; Spohrs „Jessonda“ reihte sich dessen „Faust“ und später „Der Berggeist“ an; Gläser erfreute (10. Decbr. 1833) durch „Des Adlers Horst;“ Herold, Jsouard, Halevy u. A. sandten ihre heiteren, wie ihre ernsten Weisen; des Letzteren Hauptwerk, „Die Jüdin,“ wurde am 22. Decbr. 1836 zuerst gegeben. Meyerbeers „Robert“ machte gleich bei seiner ersten Aufführung (20. Novbr. 1832) solches Furore, daß eine Winkelbühne — deren nach und nach mehrere ins Leben traten — mit der Parodie: „Der arme Teufel“ eine Reihe stets ausverkaufter Häuser erzielte. Nur wenige kritische Stimmen äußerten sich mit besonnenem Worte; eine derselben wies auf die Stylosigkeit des Componisten hin: „Meyerbeer habe überall genascht; sein Robert singe in französischem, die Prinzessin in neu-italienischem Geschmack; Alice entstamme unverkennbar deutscher Schule.“ Doch sollte damit eigentlich kein Tadel ausgesprochen sein. Auch Meyerbeers ganz in italienischer Manier geschriebenen Jugendwerken (wie der Oper „Die Kreuzfahrer“) wurde in Hamburg besondere Sorgfalt zugewandt; noch mehr hätschelte man die geborenen Italiener. Bellini konnte nichts schreiben, was nicht geschwind einstudirt worden wäre; „Die Seeräuber,“ „Romeo und Julia,“ „Die Unbekannte,“ „Norma,“ „Die Nachtwandlerin,“ „Die Puritaner“ erschienen unter der Direction Schmidt-Lebrun. Ja, diese veranstaltete für Bellini, als er am 24. Septbr. 1835 gestorben war, eine „Gedächtnißfeier“ (3. Novbr. 1835); einem Prologe von Prätzel, gesprochen von Christine Enghaus, folgte ein Quodlibet aus vier Bellinischen Opern. Die an und für sich nur gutzuheißende Ovation wirkt dennoch tief verstimmend, da von einer gleichen Ehre für deutsche Geistesheroen, die in jener Epoche starben, gar nicht die Rede war. Die „Gedächtnißfeier für Bellini“ kennzeichnet sich dadurch als Wucher mit dem Tode einer Tagesbeliebtheit; sie war eine schnöde Speculation, weiter nichts.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1833, 10. Decbr.

1836, 22. Decbr.

1832, 20. Novbr.

1835, 3. Novbr.

Rossinis kleinere Tonschöpfungen waren die stets will-

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. kommenen Vorläufer seines „Tell“ (10. Decbr. 1830), während diejenigen Aubers dessen „Stumme“ theils einleiteten, theils ihr folgten. „Der Maskenball“ fand (am 29. Octbr. 1834) die freundlichste Aufnahme, obwohl die Kritik den seltsamen Einwand erhob, wie unrecht es doch sei, die Gräfin Ankarström, welche sich noch am Leben befinde, auf die Scene zu bringen. Von den Spielopern Aubers erhielten sich nur wenige dauernd in der Gunst des Publicums; am festesten wohl „Fra Diavolo,“ und grade diese ward bei ihrer ersten Aufführung (11. September 1830) als „leichtes, unhaltbares Gewebe“ bezeichnet; „locker verbunden; ein Ganzes nur insofern, als man etwa ein Kartenhaus ein Haus nennen könne.“ In Betreff der „Stummen“ bleibt noch zu bemerken, daß Berlin (12. Jan. 1829) die erste, Hamburg aber (24. März 1829) die zweite deutsche Stadt gewesen ist, wo man diese Oper gab; August Lewald, der als Bühnenschriftsteller überhaupt ziemlich rührig war (u. A. lieferte er ein locales Singspiel: „Hamburger in Wien“), hatte sie sofort nach ihrem Erscheinen eigens für das Stadttheater übersetzt. Nachdem nun die Kritik behauptet, Auber habe zahlreiche Volksmelodieen in sein Werk verwebt, erließ dieser in den Originalien eine „Erklärung,“ des Inhalts: „Gesangs- wie Tanzmelodieen in der „Stummen“ seien ohne Ausnahme ganz und gar von seiner Erfindung.“

1830, 10. Decbr. 1834, 29. Octbr. 1830, 11. Septbr. 1829, 24. März.

1834, 18. Septbr. Auf Ersuchen F. L. Schmidts dirigirte am 18. Septbr. 1834 Spontini seine „Vestalin“; der Componist, vom Publicum bei seinem Erscheinen wie am Schlusse der Oper durch lebhaften Beifall ausgezeichnet, leitete seine Schöpfung mit Feuer und Präcision. Seinem Geheiß zufolge war das Orchester in einigen Theilen anders geordnet; diese vortheilhaftere Aufstellung wurde in der Folge beibehalten. Nach der Oper ward Spontini vom Orchester und dem Sängerpersonal eine sinnige Huldigung dargebracht: vor dem Hôtel de France, wo er wohnte, wurde die Ouverture zu „Olympia“ ausgeführt, dann folgten Gesangsstücke von Spontini, endlich die Ouverture zu „Ferdinand Cortez.“

Mit dem edlen Meister C. M. v. Weber hatten die Unternehmer es keineswegs so gar eilig, wie mit Auber und Genossen; er war ja nur ein Deutscher! Erst am 7. Februar 1833 erschien die bereits zehn Jahre alte „Euryanthe," welcher am 15. Januar 1829 „Oberon" (mit größtem Erfolge) vorangegangen war. Als Theodor Hells Uebersetzung des Planchéschen Textes von der Kritik „erbärmlich" gescholten wurde, betheuerte der Getadelte in einem Briefe an die Originalien: „der verewigte Componist habe sich mit der Uebertragung vollkommen zufrieden erklärt." Bei Gelegenheit des „Oberon" erschien ferner in den Originalien (1831, Nr. 98) aus der Feder eines mit Weber befreundet gewesenen Deutschen ein ergreifender Bericht über die letzten Lebenstage des großen Todten, dem man in Dresden das Dasein beständig grausam verbittert, ja, recht eigentlich verkürzt hatte. König Friedrich August, jener Schleppträger des Corsen, der seine Völker noch 1813 gegen ihre deutschen Brüder zu kämpfen zwang, verzieh es Weber nicht, daß er durch seine Melodieen zu Theodor Körners Schwertliedern helle Begeisterung in der Brust der Freiheitskrieger zu wecken verstanden;[1] sein Günstling war der Italiener Morlacchi, der sich erlauben durfte, dem König von Preußen bei dessen Besuche zu Pillnitz am 1. August 1819 die Ouvertüre zur „diebischen Elster" vorzuspielen.[2] Der aus diesen kleinen Zügen sprechenden Gesinnung war mit Webers Tode nicht genug gethan; auch seine Wittwe wurde noch gekränkt, indem der Intendant v. Lüttichau sie das Eintrittsgeld zu „Oberon" bezahlen ließ. Das kam nach der Aufführung dieser Oper in Hamburg durch die dortige Presse zur Sprache, und gewiß wurde die Sache der gequälten Frau nirgends mit würdigerem Freimuth verfochten.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1833, 7. Februar. 1829, 15. Januar.

[1] Man hatte in Dresden „gar nicht gewußt, daß Weber dies demagogische Zeug componirt habe; sonst hätte man ihn nicht engagirt." (Aeußerung des Ministers v. Einsiedel.)

[2] Preußen war bekanntlich durch den Friedensschluß in Besitz vormals sächsischer Landestheile gelangt, und die Elster ist ein schwarz-weißer Vogel.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Webers Geistesverwandter Heinrich Marschner war in Hamburg anfangs nicht so wohl gelitten, wie er es verdiente;

1831. 23. Decbr.

bei Gelegenheit seines „Templer“ (23. December 1831) trugen sogar die sonst nicht untüchtigen Originalien baren Unsinn vor. Marschner ward bezeichnet als „ein Deutscher, der, wie man erfahre, beim Hannöverschen Theater als Kapellmeister fungire;“ seine Oper „voll langgestreckter Musikcharaden, grammatischer Nothhaken und Gemeinplätze“ habe nach Gebühr mißfallen. „Auf diese Weise zu componiren, kann keinem halbwegs musikalischen Claviermeister schwer werden, denn es gehört nicht das mindeste Talent, geschweige Genie dazu, Accorde untereinander zu streuen, ohne Melodie und Neuheit. Soll Musik das Ohr vergnügen, das Herz rühren, Affecte erregen, so kehre man zur alten Weise zurück, wo man den Zweck des Tones besser erkannte, und danach verwandte. Es ist noch viel besser, durch Reminiscenzen an die „Vestalin,“ „Jessonda,“ „Faust,“ „Zauberflöte“ u. s. w. unwillig, als durch dunkle Tonmassen und verwirrtes Instrumenten-Geräusch betäubt zu werden.“ Solche „Reminiscenzen“ hatte man der

1831. 25. Novbr.

unmittelbar vorher (am 25. November 1831) zuerst aufgeführten Oper „Zampa“ vorgeworfen, die von der Kritik als „todtgeborenes, triviales Plagiat anderer Werke“ bezeichnet war. Die armen Tondichter! Ob sie „Reminiscenzen“ brachten oder selbständig verfuhren, immer wurden sie getadelt. Rathschläge, es besser zu machen, fielen etwa folgendermaßen aus: „Warum ist König Richard (im „Templer“) nicht mit Wamba dem Narren zusammengestellt? Sie hätten ein pas de deux tanzen können.“ Und wären die Componisten immer „zur alten Weise“ zurückgekehrt, so hätten sie ihre Kunst schwerlich viel weiter gebildet, als bis zu der Stufe, auf welcher ein Standfuß, Hiller, Schweitzer, Benda und Genossen sich befunden.

1833. 23. Juni.

Am 23. Juni 1833 kam eine Fritz Hartmannsche Composition von Goethes „Jery und Bätely“ auf die Scene; der Tondichter war am 11. März 1807 zu Hamburg geboren und

ein Sohn des Musiklehrers und Clarinettisten am Stadttheater H. A. F. Hartmann.[1] Sein Werk fand die beifälligste Aufnahme; dem Hamburger Beobachter zufolge verrieth es „ein genaues Studium der Spohrschen Opern.“ Der talentvolle Künstler ging später nach Braunschweig und trat als erster Geiger in die dortige Hofkapelle; kränklichkeitshalber ward er jedoch früh pensionirt und widmete sich nun der Composition; Lieder, Arrangements und kleinere selbständige Werke von ihm erschienen bei Braunschweiger Verlegern. Er starb am 27. April 1875. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

C. A. Krebs, der Capellmeister, brachte zwei Opern: am 4. Februar 1830 „Sylva“ und am 16. August 1834 „Agnes“ (Bernauer); letztere, mit Text von Lewald, mißfiel einem Recensenten, C. H. Zöllner, so sehr, daß er die gehäßigsten Ausfälle gegen den Componisten unternahm. Aufgefordert, sich zu wehren, veröffentlichte Krebs eine „Erklärung:“ Antikritiken seien nicht seine Sache; als hierauf Zöllner einen ziemlich unverschämten offenen „Brief an den Herrn Kapellmeister“ lithographiren ließ[2] und Krebs klug genug war, noch immer zu schweigen, erschien eine Caricatur: ein sehr dicker Mann mit einer Drehorgel, auf einem großen Krebse reitend. Eine 1830, 4. Februar. 1834, 16. August.

[1] Auch sein Großvater Joh. Christ. H. (aus Frankenhausen in Thüringen; gest. zu Hamburg am 10. Febr. 1826, 84 Jahre alt) war Musicus und Friedr. Hartmanns erster Lehrer im Contrapunct gewesen. Als Geiger war dieser Schüler des Concertmeisters Carl Müller aus Braunschweig, 1. Violinisten des berühmten Quartetts. Friedrich Hartmanns Vater, 1770 in Hannover geboren, kam 1788 nach Hamburg, wo er am 21. März 1838 starb.

[2] Hamburg, den 13. Februar 1834 ꝛc. ꝛc. 1 lithogr. Seite in Folio: „Herrn Kapellmeister Krebs.“ Unterz. Zöllner. (Carl Heinrich Zöllner, geb. 5. Mai 1792, starb am 2. Juli 1836. Vergl. Aug. Gathy, Musik. Conv.-Lexikon 3. Aufl. 1873, S. 462 f.) Vergl. Neue Zeitung und Hamb. Addr. Comt. Nachr. 66. Jahrgang: Nr. 22, 25. Jan. 1834; Nr. 25, 29. Januar 1834; Nr. 31, 5. Febr. 1834; Wöchentl. gem. Nachr. Nr. 35, 10. Febr. 1834; Nr. 36, 11. Febr. 1834: Anzeige: „In der Expedition der Neuen Zeitung, Zollenbrücke Nr. 2 ist für 4 ß zum Besten der Armen zu haben: Copie eines Briefes von Zöllner an Krebs.“ Vorstehende Uebersicht gibt einen Begriff von der Hartnäckigkeit, womit das Gezänk fortgesetzt wurde.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. in jener Zeit nicht selten gegebene und immer gern gehörte Oper war Glucks „Iphigenia in Tauris"; Beethovens „Fidelio" erschien „zur Freude aller Musikkundigen, nach viel zu langer 1830. Ruhe" am 10. October 1830 in neuer Besetzung. „Von den 10. October. Musikstücken gefielen, zur Ehre des Hamburger Publicums sei es gesagt," (diesen Satz druckten die Originalien gesperrt) „alle, die nicht des erforderlichen Vortrags ermangelten. Nachdem so viele exotische Glanzblumen unbeschränkt im Repertoire gewuchert, begrüßte man desto froher die deutsche Eiche."

Von Mozart war 1827—37 noch manche, später seltener aufgeführte Oper gang und gäbe, z. B. „Cosi fan tutte" (als „verfängliche Wette"). Auch „Titus" moderte noch nicht im 1836. Staube der Bibliothek. Am 29. November 1836 ward die 200. 29. Novbr. Vorstellung der „Zauberflöte" festlich begangen; die Oper war am 15. November 1793 zuerst in Hamburg aufgeführt worden, galt aber anfangs als „zu geräuschvoll". Aehnlicher Festabende sind noch einige zu verzeichnen: zur dritten Säcularfeier der bürgerschaftlichen Verfassung Hamburgs, zur Erinnerung an , 1828. die einstige Begründung der Oberalten ging am 29. und 30. 29, 30. Sept. September 1828 ein „Festgesang" nach Spontini von Krebs, und ein Schauspiel „Bürgertreue," von Bärmann, in Scene. Die Ausstattung fiel sehr würdig aus; namentlich erregte ein Aufzug der Gilden und Zünfte, am Schlusse, einen wahren Sturm von Beifall; Schmidt und Lebrun, welche an diesem Zuge Theil nahmen, wurden mit Jubel begrüßt. Zuletzt sang Cornet ein „Loblied auf Hamburg", von Methfessel ergreifend componirt; „das ‚floreat commercium', so angebracht, in einer Handelsstadt, mußte wohl Alles electrisiren," lesen wir darüber.

1832. Gustav Adolfs 200jähriger Todestag ward (6. November 6. Novbr. 1832) durch Eduard Geyes Schauspiel „Gustav Adolf" gefeiert; mit einer alljährlich wiederkehrenden Festvorstellung beging man regelmäßig an jedem 18. October das Andenken der Völkerschlacht bei Leipzig. Dieser löblichen Sitte blieb das Stadt-

theater zu Hamburg treu fast sechszig Jahre lang; kaum eine zweite deutsche Bühne hat an der Feier dieses nationalen Ehrentages mit gleicher Beharrlichkeit festgehalten. Gewiß hing diese Ausdauer zusammen mit der Verfassung des kleinen Freistaates; mochte er auch in manchem Betracht sehr übel regiert werden, so thronte hier doch kein Monarch, dem bei jeder Erinnerung an die Volkserhebung von 1813 das Gewissen schlug, weil er damals alles nur Mögliche versprochen, aber nichts gehalten hatte, als er sich vor Napoleon sicher fühlte. Die Zettel deutscher Hof-Theater mit der Ankündigung einer „Freiheits-" Feier wären der beißendste Hohn auf das verabscheuungswürdige System Metternich gewesen, dem die Fürsten überall huldigten; in Hamburg war eine solche Feier Niemand unbequem, man brauchte sie daher auch nicht geflissentlich einzuschläfern. Meist wurde sie mit Schillers (auch Rossinis) „Tell" oder einer ähnlichen patriotischen Dichtung begangen, und immer bei gefülltem Hause; überhaupt ward der 18. October bis 1863 in Hamburg als Festtag (auch kirchlich) gefeiert. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Eine besondere Vorstellung des „Tell" brachte ferner der 27. August 1828; die Einnahme kam dem Stuttgarter Schillerdenkmal zu gute. Sie betrug 977 ℔ 10 ß, wozu die Gallerie entsprechend beigesteuert hatte; diese war bei classischen Vorstellungen in Hamburg von jeher immer stark besetzt. 1828, 27. August.

Auf den 30. April 1834 fiel ein Fest, welches — nicht begangen wurde; eine bescheidene Zurückhaltung, die dem Helden desselben, dem Director Lebrun, zur hohen Ehre gereicht. An jenem Tage waren 25 Jahre verstrichen, seit er in Dessau, als Page in Kotzebues „Pagenstreichen", zuerst die Bühne betreten; von einer officiellen Feier wurde Abstand genommen, nur die Zeitungen gedachten des Tages, den z. B. Theodor von Sydow durch eine „dramatische Skizze" (in den Originalien) verherrlichte. Nachdem das Jubiliren theatralischer Künstler zum Geschäft geworden, ja, noch der „70. Geburtstag" erfunden ist, erscheint dieses nicht begangene Jubiläum gewiß bemerkenswerth. 1834, 30. April.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1830, 18. Septbr.

In die Reihe der Festabende aus dieser Zeit ist endlich noch der des 18. September 1830 einzuschalten, an welchem zu Ehren der in Hamburg tagenden neunten „Versammlung deutscher Aerzte und Naturforscher" Aubers „Stumme von Portici" gegeben wurde. Gewiß war es eine sinnige Wahl, den Aerzten ein körperliches Gebrechen im Bilde vorzuführen! Ein launiger, von Carl Lebrun gedichteter und gesprochener Prolog — an dessen Schlusse sich als „lebendes Bild" Hamburgs Hafen mit bunter Gruppirung von Personen in heimischen Volkstrachten zeigte — begrüßte die fremden Berühmtheiten vor Beginn der Oper. Der Prolog, ein Gedicht von fünf 8zeiligen Strophen, erschien im Druck, „dem hier anwesenden Fremdenverein gewidmet."

Die politischen Ereignisse jenes Jahres übten auf Hamburg so gut wie gar keinen Einfluß; nur die über alle Beschreibung verhaßten Juden hatten unter einigen Krawallen ernstlich zu leiden. Sehr eigenthümlich bildeten die Israeliten in Hamburg einen Staat im Staate, und die Aeltesten derselben regierten — natürlich nur in eigenen Angelegenheiten — mit unumschränkter Machtvollkommenheit. An Kopfzahl waren sie sehr stark; immer der achte Mensch in Hamburg war ein Jude.[1] Viele der im Namen der christlichen Religion unter den scheußlichsten Greueln aus Spanien und Portugal vertriebenen Israeliten hatten zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Hamburg Unterkunft gefunden; sie brachten der Stadt Verbindungen zu großen Geld- und Wechselgeschäften, sowie den Handel mit ostindischen Kattunen zu. Natürlich war man auch in Hamburg nicht aufgeklärt genug, die Juden etwa als gleichberechtigtes Element anzunehmen; sie wurden nur geduldet, nichts weiter. Die Einschränkungen, welche sie sich gefallen lassen mußten, gingen sehr weit; ganze Berufszweige waren ihnen verschlossen; sie warfen sich daher hauptsächlich auf Geld-

[1] Auf 112,000 Einwohner kamen ihrer im Jahre 1830 nicht weniger als 14,000.

und Waarengeschäfte. Den großen Bankhäusern, die am Beginn unserer Darstellung blühten, und die — wie Salomon Heine — mit Millionen rechneten, stand der schmarotzerhafte jüdische Kleinhandel gegenüber, der sich besonders hinter der Ellernthorsbrücke, auf dem Neuen Steinwege (vulgo Judenbörse) u. s. w. niedergelassen hatte. Er verlieh diesen Gegenden ein ganz eigenes Gepräge; die Kleinhändler hielten ihre kurzen Waaren jeglicher nur denkbaren Art auf riesigen zweirädrigen Karren zum Verkauf, welche sie selbst von Ort zu Ort bewegten. Was dem unternehmenden, mit weltumfassendem Blicke begabten Kaufmann das stolze Segelschiff, das war für den unbemittelten, aber betriebsamen Sohn Israels seine Karre; seine Waare brachte er dadurch an den Mann, daß er sie Tag für Tag volle zwölf Stunden lang mit Stentorstimme ausschrie. II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Auch das bildet einen mittelalterlichen Zug des Hamburg von 1827, daß diese Juden fortdauernd behelligt, verhöhnt, ja, gelegentlich mißhandelt wurden, wie es 1830 geschah. Sonst blieb die Stadt ruhig; das Theater wurde durch nichts in seinem gleichmäßigen Fortgange gestört. Solche Störung aber trat im October 1831 beim Ausbruch der Cholera ein; das Institut erfuhr vorübergehend eine völlige Auflösung. Schmidt und Lebrun legten ihr Amt nieder und entbanden die Mitglieder ihrer Contracte; doch diese beschlossen, auszuharren, ordneten der Direction fünf Männer bei, welche das Repertoire entwarfen und machten sich anheischig: „ohne Rücksicht auf Rollenfächer zu spielen, was man ihnen zutheile.“ So wollten sie sich bemühen, durch ein ausgezeichnetes Repertoire die Gagen (welche die Unternehmer nur halb zahlten) zu erschwingen, was auch vollständig gelang, obwohl der Tod auch unter der Künstlerschaar Ernte hielt. „Das Publicum steht sich vortrefflich bei der neuen Einrichtung“ versichert ein Privatbrief aus Adolf Herzfelds handschriftlichem Nachlaß;[1] „es werden immerfort Neuigkeiten 1831. October.

[1] Dieser Nachlaß, sowie derjenige des Directors Jacob Herzfeld, wurde für vorliegendes Werk benutzt.

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. gegeben, soviel sie nur lernen können." Als mit dem 1. Januar 1832 das alte Verhältniß wieder eintrat, empfanden die Besucher den Unterschied so deutlich, daß sie nach Schmidts Berichte den Directoren anonyme Briefe „mit Schmähungen wegen des schlechten Repertoires" zuschickten. Inzwischen war ausgesprengt worden: das Hamburger Stadttheater sei bankerott, wogegen die Unternehmer eine geharnischte „Erklärung" veröffentlichten, welche u. A. auch in der 1832 zu Leipzig begründeten Allgemeinen Theater-Chronik erschien; „der Umsatz" der Bühne war darin auf 300,000 ℳ jährlich angegeben. Am 12. Febr. 1832 endlich konnte ein „Dankfest wegen des Endes der Cholera" gefeiert werden; aufgeführt ward Rossinis „Tell" mit einem von Madame Lebrun gesprochenen „Epilog". Seit Kurzem circulirten auch die Zeitungen wieder, ohne vorher **„Desinficirt"** zu sein; nur Exemplare, denen dies Wort aufgedruckt war, durften während der Epidemie ausgegeben werden. Eine Weisung: das Theater zu schließen, erfolgte am 28. Juni 1831 wegen der Beerdigung des Bürgermeisters Amsinck; diese Anordnung der Obrigkeit stützte sich auf ein altes Herkommen.

1832. 1. Januar.

1832. 12. Februar.

1831. 28. Juni.

Die engagirten Kräfte sind, soweit es nöthig war, fast alle schon genannt; Tod, Rücktritt ins Privatleben, Abgänge oder Contractbrüche Einzelner führten beständig mehr Aenderungen im Personalbestande herbei, als ein Geschichtsschreiber verzeichnen kann.[1] Allmählich lichteten sich die Reihen jener alten Künstlergarde, welche in der mustergiltigen Darstellung des bürgerlichen Dramas die edelsten Ueberlieferungen aus Schröders entschwundenen Tagen so lange treu bewahrt hatte; der erste Todesfall war (am 9. Juli 1827) derjenige Christine Reinholds geborenen Loehrs, Gattin des Schriftstellers Dr. Carl Reinhold und Tochter eines jener fünf Schauspieler, denen Schröder 1798 sein Theater übergab. Ihr Mann, eigentlich Zacharias Lehmann geheißen und am 24. Februar 1777 zu Hamburg von

[1] Ohnehin findet man Personalbestand, Gäste, neue und neu studirte Stücke u. s. w. seit 1836 in den Berliner Bühnen-Almanachen.

israelitiſchen Eltern geboren, am 21. Juli 1798 zu Neuhaus a. d. Oſte getauft, war urſprünglich Schauſpieler und als ſolcher nebſt ſeiner zweiten Frau, Caroline geb. Huber (von der erſten, Friederike geb. Kloß, war er am 16. Juni 1806 geſchieden), im September 1806 an der Weimariſchen Hofbühne unter Goethe engagirt worden. Aber ſchon im Mai 1807 ging er wieder ab, nachdem er auch den Ehebund mit Caroline Huber[1] gelöſt; der Grund ſeiner Entfernung war beleidigte Eitelkeit. Carl Eberwein erzählt darüber in der Europa von 1856: „Gleich dem Homer hatte Goethe ſeinen Therſites[2] in der Perſon des Schauſpielers Reinhold. Dieſer wurde nicht ſo beſchäftigt, wie er es wünſchte, und, ſeinem Glauben nach, verdiente.[3] Reinhold war ein wiſſenſchaftlich gebildeter Mann, aber ohne darſtellendes Talent. Er bat ſeine Behörde, ihm Gelegenheit zu geben, ſich dem Publicum zu empfehlen, oder ihn zu entlaſſen. Die Intendanz wählte Letzteres. Reinhold verließ Weimar mit dem unreinen Entſchluß: Goethe und ſeinen Protégés ein Licht aufzuſtecken. Bald darauf erſchien von ihm eine umfangreiche Schmähſchrift über Goethe und ſein Theater. Sie wurde in Weimar nicht beachtet und bald vergeſſen. Wir könnten noch mehrere dergleichen Stymphaliden namhaft machen, welche durch Verdrehungen und Lügen Goethes Ruhm zu vergiften ſtrebten. Doch wie das

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

[1] Sie blieb, ſeit September 1807 als Mad. Spengler, noch kurze Zeit beim Weimariſchen Theater. Als Quelle für dieſe Mittheilung iſt Paſqué, Goethes Theaterleitung zu nennen; dort ſind aber (II, 326) bei Angabe der Gaſtrollen die Data des Herrn und der Madame R. verwechſelt. II, 309 führt Paſqué die Debüts der beiden richtig an; Mad. Reinhold gaſtirte am 10. und 13. Septbr. 1806, debütirte am 4. Octbr., erſchien als „Madame Reinhold" zuletzt am 14. Mai 1807, als „Mad. Spengler" zuerſt am 21. Septbr. 1807 und zuletzt am 12. Decbr. 1807. Reinhold gaſtirte zuerſt am 17., dann am 24. Septbr., debütirte am 8. Octbr. und ſpielte zuletzt am 16. Mai 1807. In den Weimariſchen Kirchenbüchern kommt nichts Reinhold oder deſſen Frau betreffendes vor.

[2] Richtiger: Zoilus.

[3] Seine letzte Rolle war der Leibarzt Burgoyn in „Maria Stuart"; allerdings eine mehr als unbedeutende Aufgabe.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Gewebe, so auch der Lohn! Wir zollten dem Bemühen solcher Raubvögel nur Verachtung."

Leipzig war die Stadt, wohin Carl Reinhold sich wandte; die dort am 24. Mai 1807 beginnenden Vorstellungen des Weimarischen Hoftheaters bildeten den Anlaß zur Herausgabe jener Schmähschrift. Angekündigt zuerst im Intelligenzblatt der Eleganten Zeitung Nr. 67 vom 1. December 1807, betitelte sie sich: „Saat von Göthe gesäet dem Tage der Garben zu reifen. Ein Handbuch für Aesthetiker und junge Schauspieler." (Weimar und Leipzig, 1808. XIV und 248 S.) Sie begleitet die (am 31. August 1807 gänzlich geschlossenen) Darstellungen der Weimaraner Schritt für Schritt mit Ausdrücken und in einem Tone, von dessen Gehässigkeit schlechterdings kein deutliches Bild zu geben ist; die nichtswürdigsten Angriffe richten sich gegen Goethe als Bühnenleiter und Dichter. Wie schon die Zeitgenossen diese Schandschrift aufnahmen, sagt uns Eberwein; als historische Quelle ist sie von eben dem Unwerthe, wie etwa österreichische Flugblätter von 1756—63 für die Schilderung Friedrichs des Großen, oder ultramontane Stimmen über Luther. Das hat aber zwei neuere Theatergeschichtsschreiber und Schauspieldirectoren nicht abgehalten, ihr ernstliche Bedeutung beizulegen; Ed. Devrient versichert gläubig: „diese Angriffe waren nicht ohne Grund," und Heinrich Laube bedruckt gar mit Auszügen aus dem ihm hochwillkommenen „Büchlein" einen halben Bogen seines Norddeutschen Theater. Hätten doch diese Männer sich vorher über den (beiden unbekannten) Ursprung einer Schrift zu unterrichten gesucht, die ihnen so übel zum Rüstzeuge wider Goethe dienen mußte! Denn nun kommt Laube an der Hand des Zoilus Reinhold zu dem dreisten Schlusse: „Die hohle Declamation, die steifen, gezierten Manieren, der kalte Formalismus sind durch die Weimarische Schule gradezu geweiht worden"; die Folgerung: „Zum Glück erfand Laube die einzig wahre Schauspielkunst" ergibt sich dann von selbst.

Reinholds Auftreten in Leipzig gewann ihm dort um so weniger Freunde, als der Redacteur der Zeitung für die elegante Welt, Mahlmann, den entgegengesetzten Standpunkt mit Geist und Nachdruck vertrat; er ohne Zweifel sprach im Namen aller Kunstverständigen und Gebildeten. Einen Bundesgenossen fand er an J. G. Dyk, denn dieser ist Verfasser der gehaltvollen „Schreiben über einige Vorstellungen der Weimarischen Hofschauspieler zu Leipzig", im dritten und vierten Bande der Bibliothek der redenden und bildenden Künste; Dyk, der außerordentlich viel gesehen hatte und als Geschmacksrichter in theatralischen Dingen nichts weniger als verächtlich war, datirte von Goethes Uebernahme der Direction und vom Erscheinen der Weimaraner in Leipzig „eine neue Epoche der Schauspielkunst".[1] Unter diesen Umständen fand eine von Reinhold im September 1807 begründete Theaterzeitung so wenig Boden, daß ihr Herausgeber sie alsbald wieder aufgab und abermals sein Fortkommen bei der Bühne suchte; 1808 spielte er bei der „Magdeburger Nationalgesellschaft" (unter Fabricius und Hostovsky) komische Alte, in denen er anfangs 1809 auf der Braunschweiger Messe Klingemann wohlgefiel. Ostern 1809 jedoch hat er „das Theater gänzlich verlassen"[2] und sich nach Hamburg gewandt; am 20. October 1812 ernennt ihn die philosophische Facultät in Rostock zum Doctor, am 18. December 1812 heirathet er die zweiundzwanzigjährige Christine Loehrs. Seinen Lebensunterhalt findet er fortan hauptsächlich als Herausgeber dramaturgischer Zeitschriften, eines Hamburger Unterhaltungsblatts, endlich als politischer Journalist, bis er am 22. Juni 1841 seiner Gattin im Tode folgt.[3] Diese war von ihm beständig

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

[1] Sein Urtheil ist um so werthvoller, als ihn 1797 die Xenien scharf angegriffen hatten; vielleicht war er es auch, der (a. a. O. IV, 397 fg.) die „Saat von Göthe" auf frischer That höchst geringschätzig anzeigte.

[2] Zeitung f. d. el. Welt, 1809, Nr. 104 v. 26. Mai, S. 831.

[3] Seine Schriften nennt das Hamburger Schriftsteller-Lexikon (die „Saal" ausgenommen); eine correcte Lebensskizze von ihm existirte bisher noch nicht.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

unterwiesen worden; auch nach ihrem Ableben ließ ihn das Theater keineswegs gleichgiltig — der Nekrolog eines Localblattes beklagt von ihm, daß „die Mitglieder der Hamburger Bühne nun einen sachkundigen Rathgeber verloren. Viele Künstler und Künstlerinnen, die jetzt einen ehrenvollen Platz einnehmen, verdanken dem im dramatischen Fache gründlichen Beurtheiler nützliche, ihre Bildung fördernde Winke."

Daß ein Mann von den künstlerischen Ansichten Reinholds solche Bedeutung für Hamburgs Bühnenwesen gewinnen konnte, ist bezeichnend auch für dieses; er, dem die in Weimar herrschende erhöhte Spielweise so entschieden widerstrebte, konnte sich nur in Verbindung mit einem der Natürlichkeitsrichtung rückhaltlos hingegebenen Theater behaglich fühlen. Therese Peches Wesen und Wirken durchkreuzte diese Richtung zuerst; Emil Devrient vollends ging andere Bahnen. Geboren am 4. September 1803 zu Berlin, früh voll Theilnahme für die Bühne, empfing er die fruchtbarsten Anregungen von P. A. Wolff, diesem berühmtesten Zögling Goethes. Daß die Zeitgenossen Emil Devrients Hamlet gradeswegs „eine Copie nach Wolff" nannten, ward schon erwähnt; Wolffs Darstellung der Rolle aber hat Goethe gänzlich beeinflußt. Die hier angedeutete Verkettung der Dinge erklärt zum Theil Emil Devrients ideale Richtung; er war durchaus ein Anhänger der Weimarischen Schule, mochte er auch die Lehren des Altmeisters nicht unmittelbar aus der Quelle geschöpft haben. Gleichwohl darf uns sein damaliges Spiel als der vollkommenste Ausdruck Dessen gelten, was dem Dichter als Ideal jugendlich-poetischer Darstellungskunst vorgeschwebt haben muß; „so denken wir uns den Max und Posa und Tasso und alle Lieblingsgestalten unserer Dichter," versichert August Lewald, und Eduard Devrient fügt hinzu: „wer Emil damals in seinen Glanzrollen gesehen, der hat das Jugendideal des deutschen Theaters kennen gelernt." P. A. Wolff — obschon als Tasso hochgerühmt — verkörperte dieses Ideal deßhalb nicht vollkommen, weil ihn

seine physischen Mittel im Stiche ließen. Was ihm fehlte, besaß der jüngere Kunstgenoß, der dagegen an Geist, Wissen und Gesammtbildung hinter ihm zurückstand. Unterstützt durch die edelste, anmuthigste Persönlichkeit und ein wohllautendes Organ, trat Emil Devrient ganz in Wolffs Fußtapfen;[1] so bot er nach Aussage seines Bruders Eduard den Hamburgern „die vollste Blüthe seines künstlerischen Wesens". Eduard spricht als Augenzeuge, denn er hielt sich im Frühjahr 1830 unmittelbar nach, vielleicht zugleich mit seinem Oheim Ludwig längere Zeit in Hamburg auf, gab auch einige Baritonpartieen auf der dortigen Bühne. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1830.

Zuerst vom 19.—31. Mai 1828 hatte Emil Devrient mit seiner jungen Frau, Doris geb. Böhler, in Hamburg gastirt; die erste Rolle, in der er sich zeigte, war Fiesko. Kritik wie Publicum begrüßten ihn mit steigender Wärme; als Wetter vom Strahl und Käthchen wurden beide Gatten in ihrer Abschiedsvorstellung am 31. Mai stürmisch gerufen, und die Anwesenden beruhigten sich nur, als Emil Devrient der „Hoffnung auf ein baldiges Wiedersehen" beredten Ausdruck lieh. Wirklich kam ein Engagement zu Stande; seit Ostern 1829 gehörte das Künstlerpaar nicht mehr Leipzig, sondern Hamburg an. Die Freunde des recitirenden Schauspiels hofften auf eine Neubelebung des ernsten Dramas; „die von den Unternehmern stets geläugnete Empfänglichkeit des Publicums für dasselbe ist vorhanden," betheuert ein ersichtlich über dem Tagesgeschwätz stehender Bericht, „sie darf nur angeregt und genährt werden." Dazu gehöre allerdings „Begeisterung für höhere Zwecke." 1828, Mai. 1829, Ostern.

Diese höheren Kunstzwecke — wer wäre mehr geeignet

[1] Dyks Bericht über Wolff: „Sanfte Melancholie, das Brüten einer Seele über inneren Gefühlen drückt er mit einer Wahrheit aus" u. s. w. stimmt genau mit Lewalds Beschreibung von Emil Devrients „deutsch gesenktem Haupte und dessen seelenvollem Blick." Beide Künstler „glänzten nicht, aber sie zogen mächtig an;" nur darf Wolff den Vorzug größerer Originalität beanspruchen.

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

gewesen, ihnen dienen zu helfen, als Emil Devrient! Welcher Gewinn wäre daraus erwachsen, hätten sich um ihn nach und nach Kräfte geschaart, die, wie er, einer idealen Spielweise huldigten; deren Bestreben sich darauf richtete: das Schöne und Erhabene in schöner, edler Verlebendigung darzubieten! Weimarische Reiser, auf den damals noch triebkräftigen Hamburger Stamm gepfropft — was für Früchte hätte das zeitigen müssen! So betrachtet, war das Eintreten jenes poetischen Schauspielers ein kunstgeschichtlich bedeutungsvolles Ereigniß; leider ward es als solches nicht erkannt, auch nicht vom Director Schmidt. Den „energischen Enthusiasmus" des Künstlers hemmte dessen Umgebung, die ihn im Stiche ließ; zwei Jahre, und die Direction hatte sich — die Uebersicht der Flugblattliteratur deutete schon darauf hin — mit ihm überworfen. Angeblich waren es Differenzen wegen des Gehalts, in Folge deren Emil Devrient mit seiner Frau nach Dresden ging, allein seit Prölß' „Geschichte" des dortigen Hoftheaters erschienen ist, kann jene Angabe nicht länger als glaubhaft gelten. Devrients bezogen 1829—31 in Hamburg jährlich 2000 „Hamburger Thaler" (à 36 Sgr.), durften jährlich ein Concert arrangiren (in dieser Form traten die nachherigen Benefizvorstellungen zu Gunsten der einzelnen Mitglieder[1] damals noch auf) und erhielten im zweiten Jahre ihres Contractes sechs Wochen Urlaub. Schmidt und Lebrun boten ihnen 1830: 2400 Thaler, 400 Thaler reine Garantie des Concertes, und Urlaub; Devrients forderten: 3000 Thaler, Urlaub, und ein Concert. Langwierige Unterhandlungen erzielten (zur späteren Reue der Unternehmer!) keine Einigung, und Emil Devrient, dessen „innigster Wunsch

[1] Die Mitglieder der Hamburger Bühne bezogen bis 1833, wo Schmidt allmählich eine Aenderung einführte (Denkw. II, 307), außer ihrem festen Gehalte noch die Einkünfte einer Abendunterhaltung, die sie selbst arrangiren durften. Schmidt verwandelte diese Begünstigung in das Benefícium: den halben Antheil am Ertrage einer bei aufgehobenem Abonnement gegebenen Vorstellung contraktlich beanspruchen zu dürfen. Meist war eine gewisse Höhe dieses Benefizes von der Direction garantirt.

es gewesen, in Hamburg zu bleiben", unterzeichnete einen „höchst vortheilhaften Vertrag mit dem Dresdener Hoftheater", der ihm 1350, seiner Frau aber nur 900 Thaler jährlich sicherte. Kann es also die Einnahme gewesen sein, welche das Künstlerpaar nach Dresden lockte? Wird nicht vielmehr die Prosa, die Nüchternheit der in Hamburg herrschenden Spielweise Emil Devrient desto leichter haben scheiden lassen? Es mag zweifelhaft erscheinen; gewiß ist, daß ein Ersatz für ihn schwer gefunden wurde; schon im Frühjahr 1833 mußte man ihn zu Gastrollen berufen. Unmittelbar nach seinem Abgange trat (am 11. April 1831) mit August Fehringer ein Darsteller jugendlicher Liebhaberrollen ein, der anfangs so wenig genügte, daß noch ein zweiter Ersatzmann, Dahn, von Breslau verschrieben wurde. Fehringer, ein schöner Mann mit kräftiger, wohllautender Stimme, aber erschreckend geistlos, gehörte der Hamburger Bühne bis 1853 an; er endete im Mai 1859 zu Lauterberg a. H. selbstmörderisch durch einen Pistolenschuß. Schon 1832 rief ihm die Allg. Theater-Chronik zu: „er müsse ein lernbegieriger Schüler, nicht Schiler werden, um die Höhe, nicht Hehe der Kunst zu erreichen;" Lernbegierde war aber Fehringer etwas so entschieden Widerstrebendes, daß er nie auch nur den schüchternsten Versuch wagte, sich des Wortlauts seiner Rollen zu bemächtigen. Gründliche Elementarbildung hatte er, genügsamen Sinnes, schon als Knabe verschmäht, so daß er auf der Bühne oft grobe Sprachschnitzer machte. Das war der Mann, durch welchen F. L. Schmidt auf der Hamburger Bühne die edelsten Gestalten unserer Dichter verkörpern zu lassen für gut befand.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1831, 11. April.

Friedrich Dahn, ein Berliner, der am 29. Juli 1831 debütirte, blieb bis zum 31. März 1834 in Hamburg; dann siedelte er dauernd nach München über, mit ihm seine (erste) Gattin, Constanze, geb. Le Gay aus Cassel, die einst als „Wunderkind" auf deutschen Bühnen gastirt, seit 1829 aber in Hamburg eine Anstellung gefunden hatte. Am 15. April

1831, 29. Juli.

II Schmidt-Lehrun, 1827–1837.

1833 knüpfte sich diese Ehe,[1] welcher als erstes Kind am 9. Februar 1834 der bekannte Geschichtsforscher und Dichter Felix Dahn entsproß.

1835. 2. April.

Erst Baison, der am 2. April 1835 (als Hamlet) eintrat, vermochte das Fach eines ersten Heldenliebhabers angemessen auszufüllen. Im September 1835 gastirte der Charakteristiker Theodor Döring, wurde auf acht Jahre engagirt und debütirte

1836. 5. März.

am 5. März 1836 mit der Rolle des Franz Moor. Wie fast alle Verbindungen, die er vor seiner Anstellung in Berlin schloß, löste er auch seinen Contract mit der Hamburger Bühne gewaltsam; als Gast ward er aber immer wieder gern gesehen, wie er denn auch stets freudig bekannte: Meister Schmidts Lehren die fruchtbarsten Anregungen zu danken. Baison und Döring wurden in Hamburg verschwägert, indem Baison am 30. November 1836 Caroline Sutorius aus Posen heirathete, deren Schwester Auguste seit 1833 Dörings (erste) Frau war. Auguste Sutorius hatte vordem als Soubrette u. A. in Weimar geglänzt und dort auch einmal eine Audienz bei Goethe gehabt. Väterlich-freundlich fragte sie der Dichter: „Nun, Sie haben ja, wie ich höre, auch die Sophie in den „Mitschuldigen" gespielt?" Aber Auguste Sutorius antwortete: „Ach Gott, ich bitte Excellenz, schweigen Sie von dem Dinge, das ist ein schreckliches Stück!" Sie hatte keine Ahnung davon, daß sie dem Verfasser der „Mitschuldigen" gegenüber stand. — Sowohl Baisons wie Dörings Frau haben der Hamburger Bühne als Mitglieder angehört.

Der Komiker und Possenschreiber Gustav Räder, geb. am 22. April 1810 in Breslau, heirathete am 10. April 1838 zu Hamburg Caroline Woltereck, eine Tochter des Bassisten; auch

1838. 2. Mai.

sie widmete sich der Bühne (2. Mai 1838). Am 31. März 1839 schied Räder mit seiner Frau von Hamburg, um in

[1] Der Bräutigam war laut Kirchenbuch $22\frac{3}{4}$, die Braut $20\frac{1}{2}$ Jahr alt. Die Heiraths-Anzeige in Nr. 94 der W. Z. Nachr. vom 20. April 1833 gibt den 18. April als Hochzeitstag an.

Dresden ein bis an seinen Tod (16. Juli 1869) währendes Engagement anzutreten. II Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Unter den Schauspielerinnen, die 1827—37 neu engagirt wurden, war Christine Enghaus, nachmalige Gattin des Dichters Hebbel, die bedeutendste. An Innigkeit und poetischer Weihe stand sie hinter Therese Peche zurück, an künstlerischem Vermögen war sie ihr überlegen. Geboren am 9. Februar 1817 zu Braunschweig, debütirte Demoiselle Enghaus, von Bremen kommend, am 20. Juli 1834 als Jeanne d'Arc; 1840 trat sie in den Verband des Burgtheaters. Den schmerzlichsten Verlust, welchen die Bühne durch das Ausscheiden einer altbewährten Kraft erlitt, bereitete ihr (am 15. Mai 1835) der Rücktritt des mannichfach schätzbaren W. C. F. K. Jacobi, der an einem unheilbaren Halsübel krankte. Er verabschiedete sich in Raupachs „Ritterwort" mit jener Rolle eines Schweigenden, die einst für P. A. Wolff (der sich in gleichem Falle befunden) eigens geschrieben war; das Publicum bezeugte Jacobi noch einmal die herzlichste Theilnahme, für die er mit kaum vernehmbaren Worten dankte. Es war eine erschütternde Trennung. Als Sohn eines Königlichen Kammersecretärs zu Berlin geboren, starb Jacobi, fast 53 Jahre alt, am 11. Juli 1835; am 25. November 1807 war er in Hamburg zuerst aufgetreten. 1834, 20. Juli. 1835, 15. Mai.

Endlich ist den Gästen des Zeitraums 1827—37 ein Wort zu widmen; es kamen ihrer fortwährend so außerordentlich viele, und die meisten so regelmäßig, ohne ihr Repertoire zu erweitern, daß schon Zimmermann (mit einem Witzworte Börnes) darüber spottete. Nur eine verschwindende Minderzahl dieser von der Post fast allwöchentlich herbeigeführten Fremden war von Einfluß auf die Geschmacksbildung des Publicums; kaum jemals lag ihnen etwas anderes am Herzen, als die möglichst glänzende Zurschaustellung der eigenen Persönlichkeit. Goethes Ausspruch, den er in Schillers Prolog zum Wallenstein verwebte:

„Ein großes Muster weckt Nacheiferung
Und gibt dem Urtheil höhere Gesetze —"

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

dieser schöne Ausspruch durfte „an des Jahrhunderts ernstem Ende“ für Weimars Bühne und in Bezug auf F. L. Schröder gelten, auf Hamburg und die dort erscheinenden Gäste paßte er so wenig, wie auf das deutsche Theater überhaupt. Man begreift, daß ein Director wie Eduard Schütz, dem die ihm anvertraute Hofbühne heilig war, voll Ekel vor solchem Treiben zu dem einseitigen Grundsatze gelangen konnte: seinem Theater Gastspielvirtuosen überhaupt fern zu halten; man begreift aber nicht, wie der Irrglaube entstand: erst durch die Eisenbahnen sei das Gastreisen zur Blüthe gelangt. Die „Comödiantenfahrten“ sind älter als Dampfwagen und Schienennetze.

1827. 6. Juni.

Eröffnet ward die Reihe dieser Gastdarstellungen am 6. Juni 1827 auf die würdigste Weise: durch Sophie Schröder.

„So sollst denn in des neuen Tempels Hallen
Als erster Gast im ernsten Kunstverein,
Den Reigen uns eröffnend, Du vor Allen
Gegrüßt, und herzlich uns willkommen sein!

Mit diesen Worten bewillkommte Bärmann die Künstlerin, welche vielleicht der andauernd beliebteste Gast auf Hamburgs Bühne blieb. Sophie Schröder scheint diese Vorliebe erwiedert zu haben; zwischen ihrem regelmäßigen Kommen und Gehen verstrich niemals lange Zeit. Tausend Erinnerungen knüpften sich für sie an Hamburg; hier hatte sie 1801—13 den schönsten Theil ihrer Jugend verlebt, hier die Lehren des Altmeisters F. L. Schröder genossen, hier 1804 ihren Gatten, den Baritonisten Schröder gefunden, hier alle ihre Kinder geboren, deren eines, Elisabeth, ihr bald als Schwiegertochter des Directors Schmidt entgegentrat. Das Publicum zollte ihr begeisterten Enthusiasmus; Dichter besangen sie wiederholt; Zimmermanns Kritiken bewegen sich in den höchsten Tönen des Lobes; 1831 im Januar sagen die Originalien von ihrer Iphigenia: „Goethe selbst würde ihr den Lorbeer um die Stirne gewunden haben; stürmischer Beifall ward der Gefeierten zu Theil, die man mit wahrem Jubel hervorrief.“ Dabei war ihre Unterstützung ungenügend; nur Emil Devrient

„lieferte als Oreſt ein ſchönes Kunſtgebilde“; Jacobi (Pylades) hatte „nicht memorirt“, Mädel auf den Arkas „gar keinen Fleiß verwandt“ und Schäfer, als Thoas zu bürgerlich, „ermangelte der Würde des Herrſchers.“ Als Grillparzerſche Medea (30. Januar 1831) wurde Sophie Schröder „ſchon nach dem zweiten Aufzuge gerufen; eine Ehre, die hier ſelten einem Künſtler zu Theil wird“; am 8. Februar wiederholte ſie, als letzte Gaſtrolle für diesmal, Goethes Iphigenia „bei gefülltem Hauſe; am Schluß ward unter anhaltenden Jubelrufen Madame Schröder verlangt und gab das Verſprechen, recht bald wiederzukehren.“ Leider friſchte ſie ihr Repertoire zu ſelten auf, beging auch den Fehler (den ein deutſches Publicum nicht verzeiht), noch 1834 in zu jugendlichen Rollen — als Orſina! — zu erſcheinen. Dieſe Geliebte des verführeriſchen Prinzen von Guaſtalla zählte 53 Jahre, denn die Künſtlerin iſt 1781 zu Paderborn geboren, nicht, wie ihr Grabſtein zu München fälſchlich verſichert, am 1. März, ſondern laut Kirchenbuch am 23. Februar. Durfte Schmidt dem Publicum ein Verbrechen daraus machen, wenn es die in „Emilia Galotti“ oft Geſehene an einem ſchwülen Auguſtabend vor leeren Bänken auftreten ließ? Keinesfalls war Sophie Schröder deßhalb unverſöhnlich; ſchon zwei Jahre ſpäter kam ſie wieder. Andere weibliche Berühmtheiten, welche unter Schmidt gaſtirten, waren Charlotte Birch-Pfeiffer als Heldin, Frau Auguſte Crelinger in jugendlich-tragiſchen Liebhaberinnen, die in munteren Rollen glänzenden Sterne Charlotte v. Hagn und Amalie Haizinger, die etwas nüchtern befundene Tragödin Frau Sontag und ihre Tochter Nina (Schweſter der Sängerin Henriette Sontag) u. ſ. w.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1831. 30. Januar. 8. Februar. 1834.

Vielleicht um die verſtorbene Doctorin Reinhold zu erſetzen, berief Schmidt im November 1827 ein Hamburger Kind zu Gaſtrollen: Julie Gley, laut Kirchenbuch am 17. April 1809 von Schauſpieler-Eltern[1] geboren. Sie hatte am 22. Septbr.

1827, November.

[1] Dieſe waren: Johann Friedrich Gley, und Chriſtine geb. Gollmann aus Mannheim.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1825[1] in Dresden zuerst die Bühne betreten und war eine Schülerin Tiecks; Friedrich Wagener behauptet: „der artistische Terrorismus ihres Meisters habe ihr Fesseln auferlegt, die das freie Walten ihres Talentes umwunden hielten, bis sie 1830 nach Wien kam.“ Die Berichte über ihr Auftreten in Hamburg lauten freundlich zustimmend, doch nicht warm; am kühlsten über ihre Margarethe in den „Hagestolzen“ und ihre Franziska in Lessings „Minna“. Die spätere Tragödin von Bedeutung — man kennt sie als Frau Rettich — ahnte, wie es scheint, Niemand in ihr; engagirt wurde sie nicht.

Der ebengenannte Dr. Gerhard Ludwig Friedrich Wagener, geboren zu Hamburg am 7. Februar 1794 als Sohn von Goethes Alters- und Studiengenossen Johann Daniel Wagener, dem Lexikographen, war 1825 in Weimar, alsdann (am 1. Januar 1829) in Dresden als Heldendarsteller und Regisseur eingetreten; Schmidt fand ihn bei seiner Wiener Reise in Tiecks Hause. Am 31. December 1831 gab Wagener sein Engagement auf, um vorläufig zu gastiren; auch in Hamburg eröffnete

1832, 30. April.

er am 30. April 1832 als Wallenstein eine Reihe von Darstellungen, die im Ganzen gelobt werden.[2] Von Bedeutung war, daß Lotz ihn veranlaßte, seine Erinnerungen an Goethe in drei Nummern der Originalien zu veröffentlichen; Wagener hat diese Erinnerungen bald darauf ergänzt in einem Schriftchen: „Ueber den gegenwärtigen Zustand der dramatischen Kunst in Deutschland“ (Magdeburg, 1833),[3] worin sich auch jenes Urtheil

[1] Das Datum nach dem Theaterzettel, da die Angaben in sog. „Quellenwerken“ erheblich schwanken. Ihre erste Rolle war Margarethe im 4. und 5. Acte von Iffflands „Hagestolzen“, auf dem Theater am Linkeschen Bade.

[2] Die Allg. Th. Chron. nannte ihn

„. . . . einen Heros von gutem Geschlecht;
Was er gab, war der Kunst und den Menschen recht.
Hat oft gespielt und recht sehr gefallen“ u. s. w.

[3] S. 65. Brief Goethes an Wagener aus dem Jahre 1826. Fehlt bei Hirzel und in W. v. Biedermanns werthvollen „Nachträgen“ (Archiv für Literaturgeschichte).

über Julie Gley findet. Sein plötzlicher Tod[1] (1. Mai 1833) scheint eingehendere Mittheilungen über seinen Verkehr mit Goethe vereitelt zu haben. II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Als Correspondent Schillers ist ein Künstler denkwürdig, der im Juli 1828 auf Hamburgs Bühne gastirte: Carl (Wilhelm Immanuel) Schwarz, 1768 zu Braunsdorf in Sachsen geboren und seit 1789 beim Theater. Anfangs kleineren Bühnen angehörend, kam er Ostern 1801 nach Hamburg, blieb aber nur bis zum 31. August 1802; dann reiste er in ein Engagement nach Breslau. Unterwegs gastirte er (am 2. 4. und 6. October) in bürgerlichen Vätterrollen zu Weimar; Goethe fand ihn „recht gut", Schiller dankte ihm einen „angenehmen Abend". Von Breslau, wo Schwarz u. A. als Wallenstein vorzüglich genannt wird, trat er mit Schiller in briefliche Verbindung, den er um seinen „Tell" ersuchte; er hat die Rolle dann zuerst in Breslau gespielt. Aus diesem Orte schied er Ostern 1809, um in den Verband der Stuttgarter Hofbühne einzutreten; abermals gastirte er (26. April und 3. Mai) unterwegs in Weimar und erhielt das Lob: „sehr brav". In Stuttgart debütirte er u. A. als Oberförster in den „Jägern" und als Nathan; er blieb daselbst vier Jahre lang. Offenbar hatte er Beziehungen zur Redaction des Morgenblatts,[2] denn 1813 gestattete ihr Schwarz den Abdruck der beiden an ihn gerichteten Briefe Schillers, ohne daß jedoch dabei sein Name genannt wurde.[3] Im Jahre 1813 an das Wiener Burgtheater berufen 1828, Juli.

[1] Er starb nicht, wie Pasqué (Goethes Theaterleitung II. 317) angibt, zu Dresden, sondern zu Magdeburg als „Präses der Regierungscomité des Actientheaters." Comité und Mitglieder dieser Bühne widmeten ihm in den Hamburger Nachrichten Nr. 122 v. 23. Mai 1833 einen ehrenvollen Nachruf.

[2] Damals Weißer und Haug.

[3] Bauernfeld (Neue freie Presse, 4589, v. 6. Juni 1877) läßt ihn mit Schillers Briefen in Wien läppisch renommiren, befindet sich aber hinsichtlich dieser Briefe selbst, obwohl sie noch in der Neuzeit (bei Goedeke, Geschäftsbriefe Schillers) wieder abgedruckt sind, in handgreiflicher Unkenntniß. Leider

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

(er debütirte am 18. August als Oberförster), gehörte er dieser Bühne ununterbrochen bis zum März 1838 an, wo er, 70 Jahre alt, starb; mit ihm eine stadt-, ja weltbekannte Persönlichkeit, denn Schwarz war unter dem Namen Rauchmar der Cigarringer Khalif der „Ludlamshöhle" gewesen, die von ihm den Wahlspruch führte: „Schwarz ist roth und roth ist Schwarz."

Die vorstehenden, aus zahlreichen Quellen zusammengesuchten Nachrichten skizziren zum ersten Male[1] den Lebensgang eines Künstlers, den man bisher als grobe Caricatur zu zeichnen liebte, während es ihm an Vorzügen nicht gemangelt zu haben scheint. Ehe er 1828 nach Hamburg kam, hatte er in Dresden, dann in Berlin und auf dem K. Schloßtheater zu Charlottenburg gastirt; Gubitz' Gesellschafter spendet seiner „biederen Art", Väter zu spielen, warmes Lob. Ein gleiches aus Hamburg hat Wollrabes Chronologie S. 176 aufbewahrt,[2] ein drittes rühmt Schwarz' „gute Schule; der Conversationston ist ihm vollkommen eigen, die Besonnenheit und Klarheit in der Entwickelung des Charakters, das ungehemmte Geberdenspiel beweisen, daß er Herr seines Stoffes ist und die glücklichste Freiheit auf der Bühne besitzt." Ebenso urtheilte das Publicum; Schwarz erntete für jede seiner Rollen stürmischen Beifall und Hervorruf; voll „Würde und Feinheit" dankte er „in bescheidenen Worten, wobei er an seine frühere Anwesenheit, vor 26 Jahren, erinnerte." Die Originalien schieden von ihm mit der Versicherung: er habe „den Ruf gerechtfertigt, der ihm

hat ihn diese nicht gehindert, Schiller schal zu bewitzeln, weil derselbe mit Schwarz „in einer schwachen Stunde" correspondirt habe; ein Blick in die Briefe des Dichters beweist, daß die Schwäche lediglich auf Bauernfelds Seite ist.

[1] In der Schillerliteratur erscheint Schwarz bisher nur flüchtig, in dramaturgischen Werken völlig verworren und meist verwechselt mit Anton Schwarz, der dasselbe Fach spielte und ebenfalls in Weimar, Hamburg und Stuttgart gewirkt hat. Auch Wurzbach (biogr. Lex. XXXII, 320) hat nichts über Carl Schwarz ermittelt.

[2] Die Stelle erweckt den Schein einer Originalnotiz, es ist jedoch ein Citat aus den Originalien, 1828, Nr. 92, Sp. 736.

von Dresden und Berlin voranging;“ dabei hatte er unter Anderem den Lorenz Stark geſpielt, an deſſen Vorführung durch Iffland ſich die Kritik ſehr wohl erinnerte; auch beſaß Hamburg an Schmidt, dem Bearbeiter des Stückes, einen Darſteller dieſer Rolle, der das höchſte Muſter ſein konnte und wirklich von Zimmermann als ſolches aufgeſtellt wurde. Dennoch ſpendet auch er dem Gaſte wohlbegründete Lobſprüche; das geſchichtliche Bild deſſelben wird nach alledem in anderem Lichte erſcheinen. H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Mit erſichtlicher Vorliebe kehrte Heinrich Marr immer wieder zu Gaſtrollen in ſeiner Vaterſtadt ein; mehr und mehr bewährte er ſich als geſchickter, kluger Eklektiker. Seine 1874 u. fg. in Zeitſchriften abgedruckten Lebenserinnerungen beweiſen, wie vieles auch er dem Director Schmidt verdankte, und wie gern er es ihm verdankte. Ein anderer Künſtler, welcher in hinterlaſſenen Memoiren von ſeiner Aufnahme in Hamburg ſpricht, iſt der Weimaraner Eduard Genaſt; er zeigte ſich im Juli 1833 als Sänger, ohne ſonderlich zu gefallen.[1] Für uns iſt ſein Urtheil werthvoll, demzufolge „kein Weimariſcher Schauſpieler zu Hamburg in den Rahmen der Tragödie gepaßt“ hätte, und umgekehrt; ganz beſonders vermißte Genaſt bei den Hamburger Künſtlern allen „poetiſchen Schwung der Redekunſt“, ſo trefflich er im Uebrigen Lenz, Schmidt, Gloy u. ſ. w. auf ihrem Gebiete fand. 1833, Juli.

Am 12. Juli 1827 eröffnete Albert Lortzing vom Hoftheater zu Detmold ein kurzes Gaſtſpiel;[2] wenn er auch in jugendlich-munteren Rollen gefiel (ſein Don Carlos wird „verfehlt“ genannt), ſo blühte ihm doch im Fache der darſtellenden Kunſt nicht jener Lorbeer, den er ſich ſpäter als Componiſt erwarb. Leider that die undankbare Mitwelt alles, ihm dieſen Lorbeer zu verkümmern; als ob Deutſchland ſo reich an liebenswürdig-friſchen Talenten wäre! Erſt die Nachwelt wurde Lortzing 1827, 12. Juli.

[1] Vergl. „Aus dem Tagebuche eines alten Schauſpielers.“ (Leipzig, 1865. III, 59 fg.)

[2] Vergl. die Biographie Lortzings von Düringer, Leipzig, 1851, S. 9.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

gerecht. — Den berühmtesten Namen der gastirenden Schauspieler trug unzweifelhaft Carl Seydelmann, dessen Kommen (im Sommer 1835) eine eiserne Stirn bewies, denn wenige Jahre zuvor war er gegen das Institut contractbrüchig geworden. Man weiß, wie wenig Bühnenkünstlern es von jeher darauf ankam, eingegangene Verbindlichkeiten treu zu erfüllen; viele Directoren hinwieder pflegten die Vorschrift: ihrem Nächsten Niemand „abzuspannen, abzudingen oder abwendig zu machen," so gründlich zu mißachten, daß ein förmliches Meistbieten auf tüchtige Kräfte stattfand. Unter solchen Umständen mußten natürlich Gagen wie Gastspielhonorare hoch und immer höher steigen; Raimund erhielt 1831 für jede Gastrolle 300 Thaler; Döring hatte als Gage 2000 (Hamburger) Thaler und ein halbes, mit 200 Thalern verbürgtes Benefiz; Baison bezog damals monatlich 150 ℔ u. s. w.

1835. Sommer.

Gesammtgastspiele in fremder Zunge veranstalteten Franzosen und Engländer; letztere erfreuten sich der größeren Beliebtheit, denn in Hamburg, das seit Jahrhunderten mit London vorzüglich Handel trieb, war die Kenntniß ihrer Sprache stark verbreitet. Das meiste Glück machte Ausgangs 1833 eine vom Capitain Vorham Livius geführte Truppe, bei der sich Charles Kean und Ellen Tree befanden; diese verlobten sich in Hamburg. Daß „die Hundehütte des Souffleurs" (wie das Morgenblatt sagte) bei den Vorstellungen der Engländer fehlte, machte besonderes Aufsehen; auch F. L. Schmidt staunte um so mehr darüber, als sein eigenes Personal durchgehends ganz außerordentlich schlecht lernte. Beim Scheiden veranstalteten Hamburger Kunstfreunde den Engländern ein Festmahl.

1833.

Etliche Gäste — wie Paganini — gaben im Stadttheater nur Concerte; unter ihnen Henriette Sontag. In lustiger Weise „besang" dieselbe der erwähnte „Dichter Tobias Sonnabend", welcher gestand:

„daß ihr Programm, das an den Ecken kleistert,
Selbst ihn zu seiner Hymne hat begeistert."

Ihr Honorar für drei Abende betrug 13,202 ℳ. Auch Clara Wieck, nachmals Robert Schumanns Gattin, concertirte; ebenso der fünfzehnjährige Geiger Vieuxtemps, dessen Auftreten am 6. Mai 1834 allerdings „bei dem schönen Frühlingswetter vor leerem Hause“ stattfand, der aber „das non plus ultra von Beifallsstürmen“ erntete, die „sich nach jedem Satze immer anhaltender erneuerten, so daß man von den einfallenden Tuttisätzen nur selten einen Ton vernahm.“ H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. 1834, 6. Mai.

Die Zahl und Bedeutung der Gäste im Schauspiel ward fast unverhältnißmäßig überflügelt durch die der Operngäste. Neben Tenorsängern wie Anton Babnigg, Anton Haizinger, Carl Bader u. A. erschienen in jenen zehn Jahren Pauline v. Schätzel, Marianne Sessi,[1] Caroline Grünbaum, Madame Franchetti-Walzel, Madame Seidler-Wranitzky (Schwester der Frau Kraus), Nina Gned (später eine Zierde der Hofbühne zu Hannover), Sabine Heinefetter, Dem. Groux (eine Schülerin des 1830 als Hofkapellmeister nach Braunschweig berufenen Methfessel), Mad. Methfessel geb. Lehmann, Mad. Rosner, Mad. Schodel, Francilla Pixis, Nanette Schechner, Maschinka Schneider, Sophie Löwe — vor allen aber die Hamburgerin Wilhelmine Schröder-Devrient, der unstreitig der erste Preis gebührte und auch wirklich ertheilt ward. Erwägt man, daß diese Namenliste nicht erschöpfend sein will, und daß die meisten der Genannten gleich Zugvögeln regelmäßig wiederkehrten, so erhält man den Eindruck einer wahren Hetzjagd von Gästen; ihre Vorführung konnte nicht Kunstliebe, nur die oberflächlichste Schaulust bei dem Publicum erwecken. Aber auch dieser Reiz stumpfte sich bald ab, Schmidt erzählt: daß z. B. eine Schodel „selbst gratis Niemand mehr anlockte.“ Obwohl also die Kasse keineswegs in jedem Falle bei solchem Gastspieltreiben gewann, zogen die Unternehmer es doch dem gleichmäßig-geregelten

[1] Sie ließ sich in Hamburg als Gesangslehrerin nieder, nachdem sie am 22. Januar 1836 (als Pygmalion) zum letzten Male öffentlich aufgetreten war. Am 10. März 1847 starb sie zu Wien.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Gange ruhiger Thätigkeit vor; Uebersättigung und Blasirtheit der Theaterbesucher konnte dabei nicht ausbleiben. Folglich mußte beständig auf eine Steigerung der Reizmittel gesonnen werden: sehr bald zeigten sich daher Erscheinungen, die mit der Kunst nichts mehr gemein hatten. Ihnen fortlaufend eine eigene, sich verhängnißvoll erweiternde Unterabtheilung anweisen zu müssen, ist leider für die Darstellung nothwendig; am bedauerlichsten bleibt, daß sogar F. L. Schmidt verwerfliche Aftergebilde zuließ. Er selbst scheint die Unwürdigkeit solcher Vorkommnisse gefühlt zu haben, da er sich wegen derselben ausdrücklich entschuldigt: „er sei in Furcht gewesen, Dinge, die er an und für sich nur ungern geduldet, auf den Winkelbühnen erscheinen und das Stadttheaterpublicum dorthin locken zu sehen." Diese „ängstliche Berechnung" allein habe ihn zu „Experimenten" verführen können, die seine bessere Einsicht als kunstwidrig verurtheilte. Aber es liegt auf der Hand, daß eine solche Auffassung der Sachlage jeder inneren Berechtigung entbehrte. Hatte nicht Schröder einst weit größere Schwierigkeiten siegreich überwunden? Und hatte er nicht in diesem Kampfe durchweg die lautersten Mittel zur Hilfe gerufen? Waren aber Winkelbühnen in Locälen gleich dem Elbpavillon wirklich so furchtbare Gegner für das großartige Hamburger Stadttheater, — dann durfte dieses den Wettkampf auf das Gebiet des Gemeinen keinesfalls hinüber spielen. Es stellte sich selbst damit ein Armuthszeugniß aus; überdies konnte man vorhersehen, daß es von Bühnen, die keine künstlerische Ehre zu verlieren hatten, grade auf jenem Gebiete unter allen Umständen geschädigt werden mußte, selbst wenn es Sieger blieb. Gleichwohl begab sich Schmidt auf solche schiefe Ebene; dem Institut wurde damit der Todeskeim eingeimpft. Nicht einmal ein Versuch ward unternommen: der Elbpavillon-Concurrenz auf würdige Weise die Spitze zu bieten; die Tragödie blieb nach wie vor ganz nebensächlich.

Soll man fragen, welches Loos dem Stadttheater gefallen

wäre, wenn es — statt mit den Winkelbühnen um die Palme der Gemeinheit zu ringen — sich tragischen Aufgaben im höchsten Style ernstlich zugewendet hätte? Es wäre müßig, da Niemand befriedigend antworten könnte. Nur soviel ist sicher: ging das Institut nur deßhalb zu Grunde, weil es an allem Guten, Wahren, Schönen standhaft *festhielt*, so blieb sein Untergang mindestens *ehrenvoll*. Aber als sein Schicksal sich vollzog, war *alles* verloren — *auch die Ehre*. II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Diese erlitt den ersten Stoß durch Thatsachen, von denen Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten theils nur flüchtig, theils gar nicht spricht, denn natürlich konnte er kaum den zehnten Theil jener tausende von Theaterabenden erwähnen, die unter sein Directorat fielen. Auch die vorliegende Darstellung vermöchte das nicht; sie zeichnet daher hauptsächlich auf, was Schmidt übergangen hat. Alles, was er sagt, ist unantastbar zuverlässig, doch hat er nicht alles gesagt, sondern eben nur, was ihm „denkwürdig" schien. Wenn er daher von einer 1836 gastirenden Russenfamilie Matweitsch spricht, so hat man von dieser erst einen deutlichen Begriff durch Toepfers Schilderung: wie „Schnupftücher zerschnitten wurden, die nachher ganz in irgend einem Behältniß lagen;" und wie diese und ähnliche Leistungen „lebhaft an die Weihnachtsfreuden eines Jahrmarkts" erinnerten. Die „Capriolen" eines achtjährigen Knaben „mit fabelhaftem Hute", endlich „Nationalgesang", bei welchem eine „üppige Maria Matweitsch in kleidsamem russischem Anzuge" hervorstach, ergänzten jene merkwürdigen Darbietungen höherer Magie. Diesen Russen waren schon 1831 steyrische Alpensänger voraufgegangen, die laut Originalien „dreimal mit verschiedenen Künsten, als: Bauchreden, Citherspielen,[1] Posthornblasen, Kochlöffelgeklapper und beinebst auch mit Jodeln sich produciten." Im Mai 1836 fügte ein Herr Gusikow dem Kochlöffelgeklapper — „einer Art von unverbundenem hölzernen Gelächter" — 1836. 1831. 1836. Mai.

[1] *Eine* Saite der Cither ward mit dem Violinbogen bearbeitet; Ztg. f. d. eleg. Welt, 1831, S. 1696.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

noch sein „Holz- und Stroh-Instrument“ hinzu; auch „die Guitarre“ fand ihren Virtuosen, ebenso „die Glasglocken-Harmonika“. Auf Bauchreden allein, ohne Cither- und Posthornbegleitung, reiste 1834 ein Franzose, Mr. Alexandre, dessen „Kunst“ indessen nicht verächtlich gewesen sein kann, da Walter Scott, Adalbert v. Chamisso, ja, Schleiermacher diesem Beherrscher eines Instrumentes eigenster Art begeisterte Stammbuchverse gewidmet haben. Chamisso redete „son célèbre Compatriote“ an: „Du Seltsamer, Du Proteus vielgestaltig!“ und Schleiermacher schrieb am 26. Januar 1834:

1834.

„Woher doch die vielen Stimmen,
Erst von Jungen, dann von Alten,
Aus der Näh' und in der Ferne,
Unter mancherlei Gestalten,
Liebeskosen, Zorn-Ergrimmen,
Da ich stets nur Einen sehe?
Wenn die Einer läßt erklingen,
Gehts nicht zu mit rechten Dingen.“

Es waren kleine Solostückchen, welche Alexandre — ein Virtuose in der Kunst, sich hurtig zu verkleiden — aufführte; das beliebteste derselben hieß: „Les ruses de Mr. Nicolas“. Leider hatte Schmidt an dem Original noch nicht genug, sondern gestattete (28. Sept. 1834) einem Herrn Grünwald den „Versuch in der Darstellungsweise des Bauchredners Alexandre.“ Auch der Improvisator Langenschwarz „machte seine Kunststücke“, wie der Gesellschafter geringschätzig sagt; dann wiederum kamen (1835) „Gymnastiker“, nachdem schon früher eine „athletisch-olympische Akademie“ des Athleten Rappo, genannt „der Herkules des 19. Jahrhunderts,“ vorhergegangen war. Sie bestand u. A. aus „Fechten in der Luft mit geschliffenen Messern“, aus dem „horizontalen Athletenstand an der hohen Säule“, dem „Ballspiel mit Kugeln bis zu 30 Pfund“, dem „Hebelspiel mit langer Eisenstange“, dem „Schwung um die freistehende Eisenstange“ und einer „athletisch-pantomimischen Dar-

28. Septbr.

1835.

stellung des Herkules, veranschaulicht durch dessen Kampf gegen den Nemeischen Löwen und die Lernäische Schlange". Schmidt selbst spricht von Rappos Auftreten wie von einer Entweihung der Scene; gleichwohl ließ er diese Entweihung dreimal zu, wobei er „voll Ironie" das erste Mal den Schwank: „Nehmt ein Exempel d'ran" voraufschickte, „dessen Titel alles sagte." So Schmidt, der nur vergessen hatte, daß diesem Weck- und Mahnrufe, welcher den Hamburgern gelten sollte, „ein Fehltritt" vorangegangen war, den er selbst beging: am 22. Juni 1832 überraschte das Theater F. L. Schröders seine Besucher mit — „Jocko, der brasilianische Affe"; der „Thiermimiker" Carelle, ein Vorläufer des bekannteren Klischnigg, „verkörperte" den Affen Jocko. Am genannten Abend nun schickte Schmidt, ohne Zweifel auch „voll Ironie", der Affenkomödie das citirte Drama seines Directionsgenossen Lebrun, „Ein Fehltritt", voraus, „dessen Titel alles sagte." Einige Tage nachher kletterte Jocko-Carelle abermals auf dem Hamburger Stadttheater herum, welches übrigens an Vierfüßler bereits gewöhnt war; am 1. März 1832 machte der Clown einer gastirenden Wiener Tänzertruppe den Witz: eine Schachtel zu öffnen, der eine lebendige Katze entsprang. Das Thierchen war so erschreckt, daß es sich schreiend in das Orchester und von da in die Sperrsitze flüchtete, deren gesammte Inhaber in Aufruhr geriethen.

H. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

1832, 22. Juni.

1832, 1. März.

Um ein Theater, auf dem man sich solche Dinge erlaubte, stand es ohne Zweifel bedenklich. Zu Anfang der Epoche 1827—1837 fielen noch die letzten Strahlen des einstigen Ruhmes dieser Bühne vergoldend auf das neue Haus, aber mit erschreckender Raschheit verblich der ererbte Glanz, und das Ganze begann — schönen Einzelnheiten zum Trotze — unaufhaltsam zu sinken. Leider war auch die Persönlichkeit des Mitdirectors Lebrun nicht geeignet, dem Sinken Einhalt zu thun; dieser als Schauspieler wie als Schriftsteller verdiente Mann war ein Talent, doch kein Charakter. Er konnte von

II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837. der bösen Angewöhnung, im Trunk häufig des Guten zu viel zu thun, nicht lassen; die hierüber vorliegenden Zeugnisse sind leider sehr zahlreich. Es kam im Theater oft zu den peinlichsten

1836. 19. März. Scenen; so am 19. März 1836, als Lebrun in der Rolle des Wallen (in „Stille Wasser sind tief") zu sagen hatte: „Bis alles geordnet ist, gehe ich, und trinke ein Gläschen," worauf eine Stimme aus dem Parterre rief: „Nicht doch; Sie haben schon genug." Diesem Geschichtchen könnten noch viele ähnliche hinzugefügt werden; aber schon so begreift man, wie die Achtung des Personals nicht nur, sondern auch die des Publicums einem solchen Director endlich entzogen werden mußte. Nach und nach wurde es förmlich Sitte, die Unternehmer hervorzurufen und wegen einer Maßregel, welche etwa mißfiel, wegen neuer Mitglieder oder neuer Stücke, denen man keinen Geschmack abgewinnen wollte, gradehin zur Rede zu setzen. Dieser Unfug, vermöge dessen das Publicum im Theater die Comödie mitzuspielen sich durchaus berechtigt glaubte, steigerte sich gelegentlich zu förmlichen Verhören der Direction auf offener Scene.

Es half nichts, daß der nächste Stein des Anstoßes: Carl Lebrun, beseitigt ward. F. L. Schmidt, auch als Privatmann ein bürgerliches Muster, erklärte unumwunden: unter so bewandten Umständen nicht fürder neben ihm Director sein zu wollen. Lebrun mußte trotz seiner Beliebtheit als Schauspieler, von der noch sein Abschiedsabend ein sprechendes Zeugniß ablegte, das Directorat aufgeben und zurücktreten; sein Platz

1838. auf der Bühne wurde so schwer ausgefüllt, daß er schon 1838 wieder gastirte. Er privatisirte fortan in Hamburg, während seine Frau, Caroline, eine Tochter des am 13. April 1809 verstorbenen Regisseurs Anton Steiger, geboren zu Hamburg am 28. April 1800, dem Stadttheater noch zwölf Jahre er-

1842. 25. Juli. halten blieb. Bis an seinen Tod (25. Juli 1842) literarisch beschäftigt, hatte Lebrun als Geschichtsschreiber des Hamburger Theaters eine reichhaltige dramaturgische Bibliothek zusammen-

gebracht, welche noch seinem Tode unter den Hammer kam; der unbekannt gebliebene Käufer von achtzehn der interessantesten Flugblätter aus Schröders Zeit lieferte über diese einen Bericht in der Allgem. Theater-Chronik 1854 Nr. 121—123 vom 6. October. II. Schmidt-Lebrun, 1827–1837.

Als Leiter des Hamburger Stadttheaters trat an Lebruns Stelle Julius Mühling, bis dahin Unternehmer der vereinigten Bühnen zu Köln und Aachen. Am 22. September 1836 ging F. L. Schmidt mit ihm den Genossenschaftsvertrag ein, welcher dem Institute einen neuen Mitdirector geben sollte. 1836, 22. Septbr.

Dritter Abſchnitt.

F. L. Schmidts und J. Mühlings Direction.

1837—1841.

III. Abſchnitt. Am Wendepunkte des erſten Jahrzehnts, welches das neue Theater in Hamburg an ſich hatte vorüberziehen ſehen, fällt der Blick vor- und rückwärts auf manchen Fortſchritt. Die Folgen der Davouſtſchen Grauſamkeiten waren überwunden; die Bevölkerung war wohlhabender und fröhlicher geworden; die Stadt ſelbſt wuchs: ohne die Vorſtädte zählte ſie 1841 bereits 115,000 Einwohner. Die Entfeſtigung war (1832) vollendet; ein ausgedehnter Park, angelegt vom Kunſtgärtner Altmann († am 13. December 1837 in Bremen), zog ſich an Stelle des ehemaligen Walles dahin. Der zunehmende Verkehr der Dampfſchiffe erheiſchte eine Vergrößerung des Hafens (1838 bis 1839); nur die Umgebung der Stadt blieb von dieſer durch die Acciſelinie und die nächtliche Sperrung der Thore auch jetzt noch geſchieden. Wie eine eiſerne Schnürbruſt engten dieſe verhaßten Maßregeln den Platz ein und hemmten ſeine freie Entwickelung nach außen, wo der Anbau deßhalb nur ein ſpärlicher blieb; deſto regere Bauthätigkeit entfaltete ſich in Hamburg ſelbſt. Zwei ſtattliche Frauenſtifter: das St. Johannis- und das Maria-Magdalenen-Kloſter, eine engliſche Kirche, die Börſe (1839—41) und das neue Johanneum (1837—40) wurden erbaut; letzteres da, wo einſt der abgebrochene Dom geſtanden. Kunſtſtraßen wurden angelegt; daneben tauchten die erſten Ent-

würfe für ein Eisenbahnnetz auf. Der Briefverkehr mit dem Auslande[1] ward erleichtert; Fabriken entstanden, Droschken zeigten sich in steigender Zahl, und Omnibuslinien begannen, die Stadt zu durchkreuzen. Ein besserer Geist drang in den Kern der Bürgerschaft; aus freiem Antriebe bildete sich 1841 eine „Jugendunion", deren Zweck es war: „die Mußestunden sittlicher, wohlfeiler und förderſamer anzuwenden;" Lectüre, Musik und Gespräche sollten dazu dienen, Handlungsbeflissene geistig fortzubilden; der Professor der Geschichte am academischen Gymnasium, Dr. Wurm, ferner Danzel, Soetbeer und andere Capacitäten hielten den Mitgliedern gelegentlich Vorlesungen. Auch andere Vereine, besonders ein Mäßigkeitsverein, dem 1844 ein Arbeiterbildungsverein folgte, traten zusammen, um auf die niederen Volksschichten veredelnd einzuwirken, was leider sehr nöthig war; noch herrschte vielfacher Aberglaube, und erst 1836 waren abermals Judenhetzen vorgekommen, die fast das Einschreiten von Militär nöthig gemacht hätten. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Auch letzteres ward reorganisirt. Bis dahin pflegte Offizier zu werden, wer zu keinem anderen Stande taugte; wissenschaftliche Anforderungen wurden nicht gestellt, und die gute Gesellschaft blieb in Hamburg dem Berufssoldaten verschlossen. Eine Truppenconvention mit Oldenburg sollte diesen Zuständen abhelfen. Ueberall regte sich, wenn auch erst leise, ein neuer Zeitgeist; trotz der großen Macht, welche die orthodox pietistische Partei über einen Theil der Gemüther ausübte, wurden die „dritten Festtage" und sämmtliche „Marientage" abgeschafft. Auf politischem Gebiete bethätigte sich eine freiere Auffassung besonders 1838, wo man die „Göttinger Sieben" — jene denkwürdigen Opfer brutaler Fürstenwillkür — wirksam durch

[1] Das theuerste Porto erhob bis 1840 die für Hamburg hauptsächlich wichtige Englische Post. Bis 1866 vermittelten sieben verschiedene Postämter (deren sechs fremden Mächten gehörten) den Verkehr Hamburgs mit dem Auslande.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Geldspenden unterstützte. Vielfältiger Gewinn entsproß aus den Gewerbe- und Blumenausstellungen, deren erste Veranstaltungen in jene Zeit fallen; ein Garten- und Blumenbauverein hatte sich 1836 gebildet. Von jeher war Hamburg weit berühmt wegen seiner großartigen Blumenzucht, welcher sogar die ärmsten Leute emsig obzuliegen pflegten. Der nach dem Abzuge der Franzosen neu geschaffene botanische Garten erhob sich (durch Ohlendorfs Fürsorge) je länger desto mehr zu einer Zierde für die Stadt und zu einem Gewinn für die Wissenschaft; ein naturwissenschaftlicher Verein ward 1837, ein Verein für Hamburgische Geschichte zwei Jahre später gegründet. Den Künsten im engeren Sinne kamen die Concerte der 1828 zusammengetretenen Philharmonischen Gesellschaft, sowie großartige Musikfeste zu Gute, um die sich der Capellmeister Krebs besondere Verdienste erwarb; auch wurden seit 1829 alljährlich Gemälde-Ausstellungen — anfänglich im Concertsaal des Stadttheaters — veranstaltet. Die Malerei, in mancher eingewanderten niederländischen Familie stets begünstigt, erfreute sich wachsender Beliebtheit, welche später die schönsten Früchte zeitigen sollte. Ebenfalls im Concertsaale des Stadttheaters wurden Hamburgische Kunst- und Industriearbeiten ausgestellt, die wohl geeignet waren, Aufmerksamkeit zu erwecken.

Der frischere Hauch, der unverkennbar zu wehen begann, belebte auch die Literatur; Julius Campe, Hamburgs erster Verleger, druckte dem Bundestage zum Aerger die Schriften des „jungen Deutschland"; mehrere andere Verlagsbuchhandlungen entstanden, und daneben hob sich das Sortiment, welches als „sehr einträglich" galt. Die Buchdruckereien, leider auch die Leihbibliotheken, mehrten sich; die Zahl der Zeitungen und Zeitschriften nahm nicht ab, aber die Schandblätter wurden mit Glück durch tüchtigere Unternehmungen verdrängt, die nun mehr und mehr aufzublühen begannen. Der politischen Organe gab es 1837 vier: den 1721 begründeten, im vorigen Jahrhundert zu einer Weltstellung gelangten Hamburgischen

Correspondenten,[1] die Neue Zeitung, die 1805 vom späteren Oberalten G. C. J. von Hoßtrup ins Leben gerufene Börsenhalle (diese beiden waren Abendblätter) und die Wöchentlichen Nachrichten, deren „erstes Stück" 1792 am (meist irrig „Schalltag" benannten) 29. Februar ausgegeben worden. Begründer war Joh. Heinr. Hermann aus Wiehe in Thüringen, der 1793 ein Privileg für seine Zeitung erhielt; sie erschien anfangs zweimal wöchentlich und brachte nur Anzeigen, ward aber bald täglich ausgegeben und lieferte auch politische Aufsätze. Das Geschäft leitete seit Hermanns Tode (15. März 1821) dessen Schwiegersohn Ambrosius Heinrich Hartmeyer, geboren am 29. November 1786 zu Apenrade, welcher die Redaction des politischen Theils 1832 dem Dr. Carl Reinhold übertrug, der sie bis zum 1. Juli 1840 besorgte; betriebsam redigirte er daneben noch den Freischütz, welchen er mit sehr scharfen, oft ungerechten Kunsturtheilen versah, die ihm viele Feinde machten.[2] Alle diese Blätter huldigten einer liberalen Tendenz, wurden aber gelegentlich durch die seit dem Hambacher Feste weit strenger gehandhabte Censur beengt; auch dehnte man zur desto kräftigeren Unterdrückung des freien Wortes den (von politischen Organen bereits seit 1814 erhobenen) Zeitungsstempel durch Verordnung vom 16. October 1833 auf sämmtliche in Hamburg erscheinenden periodischen Blätter aus, „mit alleiniger Ausnahme der ganz und allein literärischen." Die Blätter ihrerseits besteuerten natürlich das Publicum, um diesen Stempel aufzubringen. Das Lesebedürfniß finden wir hochgesteigert; „in Hamburg," berichtet 1838 das Morgenblatt, „liest im wörtlichsten Verstande

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

[1] Als Zink die Redaction desselben an Albrecht Wittenberg abtrat, legte (1769) die „Bibliothek der elenden Scribenten" Jenem satyrischer Weise den Klageruf in den Mund: „Ach, es hat Zeiten gegeben, da Wolf mich verehrte, und da die Barden an den Alpen stolz darauf waren, daß ich an dem anderen Ende Deutschlands sie begünstigte!"

[2] Morgenblatt, 1841, Nr. 211, S. 844. Daß dies Treiben ein unsauberes war, darf man anscheinend aus der Sorgfalt schließen, womit Reinhold alles aufbot, seine Theilnahme am Freischütz zu verbergen.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Alles. Wenn der Läufer für seinen Herrn die Zeitung holt, so sieht man sie ihn erst auf der Gasse lesen; der Gassenkehrer, der sich einen Schnaps kauft, liest als Imbiß ein Stück Anekdote dazu; der Droschkenkutscher liest auf seinem Bocke; die Köchin in der Küche; das Stubenmädchen nascht aus den im Zimmer liegenden Büchern; die Schneidermamsell ist in einer Leihbibliothek abonnirt; die gebildete Welt liest nicht nur deutsche, sondern auch englische und französische Werke. Von ihr darf man behaupten, daß sie Alles lese, von den Schriften des jungen Deutschland an, bis zu Strauß' Leben Jesu oder den Stunden der Andacht." Sehr groß war auch die Zahl der Autoren, welche um diese Zeit theils aus Hamburg hervorgingen, theils einwanderten; leider besaßen viele von ihnen keine Selbstachtung und konnten daher auch ihrem Stande keine Achtung erringen. Nur wenige treten in den Kreis unserer Darstellung, darunter A. E. Wollheim, welcher in Toepfers Thalia seine ersten Sporen als Kritiker verdiente, am 6. December 1837 selbst eine Zeitschrift: Kronos, begründete, bald aber als Dramatiker thätig ward; B. A. Herrmann, unermüdlich im Uebersetzen aller nur möglichen Stücke aus dem Französischen; sodann der durch seinen Bildungsgang merkwürdige Clemens Gerke, welcher Dramen dichtete und 1840 die von Oettinger 1837 gegründete Zeitschrift Argus fortsetzte; ferner der abenteuernde J. W. Christern, der Neujahr 1840 eine „Hamburgische Dramaturgie" zu schreiben wagte, nachmals aber abwechselnd mit Bärmann Theaterberichte für die Hamburger Nachrichten lieferte. Auch Ludolf Wienbarg ließ eine dramaturgische Studie: „Die Dramatiker der Jetztzeit" (in Altona) erscheinen; indem er seine „ästhetischen Feldzüge" 1834 „dem jungen Deutschland" gewidmet, hatte er bekanntlich diese bald von der Literaturgeschichte an- und aufgenommene Bezeichnung zuerst in Umlauf gebracht. Der bedeutendste Vertreter dieses „jungen Deutschland", Carl Gutzkow, schlug 1836 seine Zelte in Hamburg auf, wo er freier zu athmen hoffte; als

Bühnenschriftsteller erzielte er hier manchen Erfolg und bahnte sich dadurch den Weg zum Amte eines Dramaturgen in Dresden. Leider wohnte ihm außer seinen schriftstellerischen Gaben noch das unerfreuliche Talent inne: durch schroffe Rücksichtslosigkeit anzustoßen, so daß seine Beliebtheit in Hamburg sich in absteigender Linie bewegte. An dem von ihm herausgegebenen Telegraphen betheiligte sich als Mitarbeiter eine naturwüchsige junge Kraft: Friedrich Hebbel, dessen Beiträge sogleich Aufsehen erregten; im Gegensatze zu Gutzkow rühmte man damals von ihm: wie er sich vom Cliquentreiben der neueren Literatur ganz frei halte. Auffallend verringerte sich die Zahl der Flugblätter, die das Schauspielwesen zum Gegenstande hatten; fast war ein Anonymus, „Kunstlieb", der einzige, der „bei Gelegenheit des am 1. April 1837 neu gestalteten Directoriums" in einem F. L. Schmidt zugeeigneten versificirten Drama mit wohlgemeinten Rathschlägen und Winken hervortrat. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Natürlich kam es mittelbar auch dem Theater zu Gute, wenn der kleine Freistaat frisch die Kräfte regte; unmittelbar gewann es durch den Fremdenzufluß bei den Ausstellungen und Festlichkeiten, sowie durch den Omnibusverkehr, der aus entlegenen Stadttheilen, den Vorstädten und Altona ein ganz neues Publicum heranzog, sich überhaupt dem Ausdrucke eines Zeitgenossen zufolge „wegen der Geschwindigkeit der Fahrt" als „großer Segen" erwies. Nichts ist betrübender, als daß inmitten dieses allgemeinen Aufschwungs die Bühnenleitung weit hinter den Erwartungen zurückblieb, die man an sie stellen durfte. Zwar, daß zur Hebung des Institutes etwas geschehen müsse, schien auch sie zu fühlen; sie ließ daher einen besonderen Kunstzweig ins Leben treten, der in Hamburg bis dahin noch gefehlt hatte: sie schuf ein Ballet, in welchem auch die Choristinnen mitzuwirken hatten. Das Personal bestand aus zwei Tänzern, einer Tänzerin und dem Balletmeister Tescher, der später durch Venoni ersetzt wurde; eine Tochter des letzteren, Dem. Virginie, trat ebenfalls ein. Das Drama dagegen fiel

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841. nach und nach völlig auseinander. Neben Schmidt konnte nur noch Schäfer — der sich von der Oper allmählich zurückzog — auf das Prädicat eines unmittelbar von Schröder selbst angeleiteten Künstlers Anspruch erheben; auch Mad. Lebrun hatte als Kind unter Schröder gewirkt. Dieses Dreiblatt, wenn es auch in Schröderschem Sinne unterstützt wurde, vermochte natürlich kein Ensemble zu bilden; so sank selbst das bürgerliche Schauspiel, welches dem vorigen Abschnitte wenigstens noch einigen Glanz geliehen, immer mehr. Kaum ein Jahr nach Mühlings Eintritt wird die Leitung aufgefordert: das Drama
1839. nicht völlig zum Lückenbüßer herabzuwürdigen; 1839 erhebt die Kritik ihre Stimme für diese Dichtungsart „um der Schauspieler willen," damit sie „über der Verwahrlosung ihres Kunst-
1840. gebiets nicht ganz den Muth verlören". 1840 waren die Aufführungen classischer Stücke bereits so elend, daß es schien: „als schleiche, statt lebenskräftiger Gestalten, jedesmal nur eine Art unterirdischer Schattengebilde über die Bretter."

Unverschuldete Widerwärtigkeiten trugen dazu bei, die Leistungen im Drama jählings zu verschlechtern; die herbste der-
1837, 1. April. selben war die am 1. April 1837 erfolgte heimliche Entweichung des Characterspielers Jost, der einen Contractbruch nicht scheute, um in München unterzukommen. Hierbei erstaunt man aufs neue über den Gleichmuth, womit ein Schauspieler sich über eine grobe Rechtsverletzung hinwegsetzte; man erstaunt nicht minder über eine Königliche Behörde, die einen solchen Menschen anstellte. Doch fast noch staunenswürdiger war, daß eben
1840. dieser Jost 1840 nach Hamburg zurückkam, um Gastrollen zu geben, und — daß die Unternehmer, die er so dreist verhöhnt hatte, ihn auftreten ließen! Das Publicum beruhigte Herr Jost durch eine kurze Anrede vor seiner ersten Rolle; wirklich waren die Hamburger so langmüthig, ihn nicht auszupfeifen.

Eine zweite Widerwärtigkeit ereignete sich mit einem Ko-
1839. miker Peters, der 1839 Räder ersetzen sollte; bei einem Gastspiel in Schwerin gefiel er dem Großherzog von Mecklenburg

so sehr, daß derselbe den Komiker an sich brachte, indem er eine Conventionalstrafe aus Allerhöchst-Seiner Schatulle bezahlte; juristisch war gegen diese Kaperei nichts einzuwenden. Noch mancher andere Zwischenfall gestaltete Schmidt-Mühlings Direction sorgenreich; plötzliche Erkrankungen störten, 1840 verletzte sich ein Tenor zur besten Theaterzeit (27. December) auf der Bühne die Hand durch einen Schuß, gleichzeitig stürzte ein Sänger in eine Versenkung u. s. w. Am unleidlichsten aber waren die Umtriebe gewisser Ränkeschmiede, deren weiterhin zusammenhängend gedacht werden muß. III. Schmidt-Mühling. 1837–1841. 1840, 27. Decbr.

Nach Lebruns Austritt vergingen erst einige Wochen, bevor der neue Mitdirector eintraf; endlich konnte Schmidt vor einer Aufführung des „Fidelio" (mit Wilhelmine Schröder-Devrient) seinen Collegen dem Publicum vorstellen und empfehlen. Julius Mühling, 1793 zu Peine von israelitischen Eltern geboren, war Sänger und Schauspieler, dann in verschiedenen Städten Theaterunternehmer gewesen;[1] er stand in dem Rufe eines gewandten und betriebsamen Geschäftsmannes. Als ihn Schmidt der Versammlung vorgeführt, knüpfte Mühling an dessen Ansprache das Ersuchen: „man möge ihm Vertrauen entgegenbringen; sein Ziel sei nur die Zufriedenheit der Theaterfreunde." Diese wollte erworben sein; die Anstalten dazu ließen jedoch auf sich warten. Das Schauspiel-Repertoire, welches Schmidt allein entwarf — Mühling stand dabei kaum eine berathende Stimme zu — blieb unerquicklich; auf „Rubens in Madrid" folgte „Casanova im Fort St. André", mit Benutzung der Memoiren des Casanova französisch geschrieben und von Lebrun übersetzt; auch Lafontaine, in dem Schauspiel: „Lehr-, Nähr- und Wehrstand," kam auf die Bühne, sowie Tasso (in „Kerker und Krone" von Zedlitz, außerdem in „Tassos Tod" von Raupach) und Shakespeare in Holteis Drama: „Shakespeare

[1] Aus seinem letzten Verhältniß (in Köln und Aachen) brachte er dem Hamburger Stadttheater gegen eine Entschädigung von 5000 ℒ Cour. eine Anzahl Garderobengegenstände zu.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841. in der Heimath.“ Das zuletzt genannte Werk wurde „zu Tode geschrieen; der Preis des Schreiens gebührte Herrn Gloy als Burbadge.“ Auch „romantische Stücke, denen aber der poetische Blüthenstaub mangelt, denen vielmehr eine grelle Uebertreibung aller Farben und eine verborgene politische Tendenz anhaftet, der es darum zu thun ist, die alten Monarchieen anzugreifen“ — auch solche Stücke, deren Heimath Frankreich war, wurden zugelassen; es ging ihnen jedoch meist ziemlich übel. Den „Ruy Blas“ des Victor Hugo (4. März 1839), in einer Verdeutschung von Lenz, zu dessen Benefiz gegeben, bezeichnete die Kritik kurzweg als „unnatürliches Product einer verzerrten Einbildungskraft“; der Gedanke: einen Lakaien als Volksrepräsentanten im Kampfe mit den Mängeln der Aristokratie hinzustellen, sei ein gänzlich verfehlter, möge dieser Lakai auch noch so liberale Phrasen im Munde führen. Freundlicher begrüßte man die frischen Productionen Scribes, dessen „Glas Wasser“ (17. März 1841) großen Erfolg erntete; es war das letzte Stück, welches Schmidt inscenirte.

1839, 4. März.

1841, 17. März.

Die neuen Gaben der bereits früher genannten Dramatiker brauchen nicht alle einzeln angeführt zu werden; Halms „Adept“ gefiel (29. April 1839) trotz einer sehr mangelhaften Darstellung ungemein; großes Glück machte Toepfers „Reicher Mann“ (23. Nov. 1840), während Raupachs „Lebensmüde“ langweilten. Toepfer erhielt für sein viel gespieltes, stets gern gesehenes Werk ein sogenanntes „Doppelhonorar“, nämlich die üblichen 10 Louisd'or zweimal. Damit war er abgefunden. Zu Ehren des anwesenden Castelli ward 1839 im Juni dessen „Schwäbin“ aufgeführt; „seine Liebenswürdigkeit gewann ihm Aller Herzen,“ versichert ein etwas überschwänglicher Bericht. Castelli spricht in seinen Memoiren ebenfalls von seiner Reise nach Hamburg; auch Immermann war 1838 zu kurzem Besuche in der Hansastadt eingetroffen.[1]

1839, 29. April.

1840, 23. Novbr.

1839, Juni.

1838.

[1] Vergl. Putlitz, Immermann II, 230. Die Wittwe des Dichters, Wilhelmine Marianne geb. Niemeyer, heirathete am 30. October 1847 den (gleichfalls verwittweten) Mitdirector der Berlin-Hamburger Eisenbahn, Julius Guido Wolff zu Hamburg.

Carl Gutzkow erweckte gleich durch seine Erstlingsgaben weitgehende Hoffnungen. Hätte er für die Saat, die er leichthin und üppig auszustreuen hatte, einen Boden gefunden, wie er in Frankreich dem Dramatiker längst bereitet war — die Ernte wäre ihm und uns zum Gewinne wohl durchweg zu dauerndem Werthe herangereift. Die Kärglichkeit der Honorare, dabei die Sorge für Weib und Kind, zwang ihn zur theilweis überhasteten Production; auch hat jene dünkelvolle Anmaßung, die der deutsche Theaterunternehmer dem deutschen Schriftsteller (der ihm die Casse füllt!) entgegenzubringen pflegt, vielleicht nie einen Autor empfindlicher verletzt, als grade Gutzkow. Immer durfte er sich sagen: wenn es schon ehrenvoll für eine Dichtung sei, von einer Bühne aufgeführt zu werden, so sei es doch für diese eine noch weit größere Ehre, wenn der Schöpfer eines Kunstwerks dasselbe der nur nachschaffenden Bühne anvertraue. Dieser Gesichtspunkt galt in Frankreich; in Deutschland standen die Verhältnisse gradezu auf dem Kopfe. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Am 23. November 1839 ward vor gut besuchtem Hause zuerst „Richard Savage" aufgeführt; das Stück (honorirt mit 246 ℔) fand Beifall, welcher sich besonders im 2. und 4. Acte äußerte.[1] Baison, der die Titelrolle gab, ward gerufen, „endossirte aber," wie ein Bericht sehr lustig sagt, „den ihm remittirten Applaus-Wechsel an die Ordre des Herrn Gutzkow, der zum Glück schnell genug zur Hand war, um die Valuta prompt in Empfang zu nehmen und darüber dankend zu quit- 1839. 23. Novbr.

[1] „Für die Aufführung machte ich die Bedingung, daß sieben Vorstellungen stattzufinden hätten und daß die halbe Einnahme der siebenten eine Ergänzung zum Honorar für die erste sein müßte," so erzählt Gutzkow (Rückblicke, 239) aus getrübter Erinnerung. Mühlings Cassenbuch, von dem später mehr die Rede sein wird, notirt nichts von „halber Einnahme", sondern nur ein „Doppelhonorar", 121 ℔ 14 ß (10 Louisdor) am 25. Nov. 1839, und 124 ℔ 3½ ß (ebenfalls 10 Louisdor) am 16. Januar 1840. Diese „Doppelhonorare" waren keineswegs neu; es ist unbegründet, wenn Gutzkow das ihm gezahlte als „den ersten angestellten Versuch" rühmt, „dem Verhältniß der Autoren zu den Bühnen eine bessere Regelung zu geben." Daß er nachmals wieder mit 10 Louisdor zufrieden war, sagt Gutzkow nicht.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

tiren." Die Darstellung wird gelobt, nur bemerkte man „eine an die babylonische Sprachverwirrung erinnernde Verschiedenheit in der Aussprache der englischen Namen". Correctheit in dieser Beziehung scheint also niemals die Sache deutscher Bühnenkünstler gewesen zu sein; jede Aufführung der „Maria Stuart" oder des „Essex" liefert den Beweis, daß sie es auch seitdem nicht geworden ist.

1840. 22. Febr.

Am 22. Februar 1840 folgte (zum Benefiz für den Schauspieler Brüning) „Werner, oder Herz und Welt;" schon zwei Tage später ward dies Stück (honorirt mit 135 ℔ = 10 Louisd'or) vor einer zahlreichen Versammlung wiederholt. Beide 24. Febr. Male war die Aufnahme eine sehr warme; am 24. Februar fast noch mehr, als am 22., denn Gutzkow hatte rasch einige Verbesserungen vorgenommen. Auch jetzt gab Baison die Titelrolle; „er bewies: daß er der Künstler sei, dem der Dichter die schwierige Partie ruhig anvertrauen dürfe."

Daß unter solchen Umständen Gutzkow und Baison bald befreundet wurden, kann nicht überraschen; jeder erkannte, was ihm der Andere nützen, wie viel er durch ihn wirken könne.

1841, 21. Januar.

So wählte denn Baison am 21. Januar 1841 Gutzkows „Patkul" (Honorar: 135 ℔) zu seinem Benefiz, aber wie gewandt er auch die Titelrolle spielte — das Stück fiel durch. Die Darstellung war vortrefflich und erfreute sich voller Zustimmung; lakonisch berichtet ein Blatt: „Baison wurde gerufen, auch Gutzkow erschien." Gewiß nur gezwungen; er selbst versichert: „Immer war mir diese Auszeichnung peinlich." Eine ausführliche, sehr geistreiche Besprechung des „Patkul" in den Originalien[1] sagte einige Tage später: „ein Trauerspiel im echten Wortverstande werde Gutzkow nie gelingen; dazu fehle es ihm an Tiefe, an Gemüth, an wahrer Poesie. Am besten werde ihm ein Tendenzschauspiel zusagen." Die Geschichte hat dieses Urtheil bestätigt.

[1] Von Prof. Joh. Aug. Mettlerkamp? Vergl. das Hamb. Schriftst.-Lex., V, 221.

Das bedeutende Talent Hebbels wurde augenscheinlich in den weitesten Kreisen Hamburgs rasch erkannt. Als Mensch nahm er nicht für sich ein, doch von seiner Begabung sprach die heimische, wie die auswärtige Presse früh mit Achtung, bald mit Wärme, und sein Drama „Judith" erntete mehr als gewöhnliches Lob. Die umfangreiche Lebensbeschreibung Hebbels, an welche Emil Kuh sterbend seine letzte Kraft setzte, schildert die Aufnahme des Dichters in der Hansastadt zwar eingehend, doch nicht immer farbenfrisch; der Kundige empfindet es sehr deutlich, daß der Biograph von den Eigenthümlichkeiten des Ortes nichts wußte, den er in mehreren Capiteln vorführt. Einige Localtöne zu Kuhs Bilde darf daher die gegenwärtige Darstellung füglich nachtragen. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Es war der blinde Georg Lotz, welcher Hebbel für dessen „Judith" im März 1840 jenen Kranz wand, den der Dichter „nicht von der rechten Hand geflochten" nannte,[1] obwohl ihn das Lob Lebruns „mit Dank gegen Gott" erfüllte. Wie die kranzflechtende Hand beschaffen sein mußte, um Hebbel als „die rechte" zu gelten, ist danach schwierig zu bestimmen; jedenfalls sprach sich Lotz enthusiastisch und volltönend aus. „Der jetzt noch unbekannte Name Hebbels werde" — so prophezeite er kühn — „in sehr kurzer Zeit alle anderen Gestirne überstrahlen, welche jemals am literarischen Himmel geleuchtet." Das werde Hebbels „Judith" bewirken; „ein unvergleichliches Gedicht, dem ich in der deutschen Literatur wegen der größeren Weltanschauung einzig und allein Goethes „Faust" vorziehe." Für die Bretterwelt möchte „Judith" vielleicht zu kolossal sein; die glänzendste literarische Laufbahn erschließe „dieses Meisterwerk" seinem Schöpfer ohne Zweifel.

Rücksichten auf die kleine Bretterwelt haben schon manches Erhabene in seiner Wirkung gehemmt; der Schlendrian liebt es, diese Rücksichten vorzuschützen, um nur nicht aus dem engen

[1] Kuh, I, 408; Originalien: Nr. 40.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Gleise der gewohnten Mittelmäßigkeit gedrängt zu werden. So galt, wie der erste, auch der zweite Theil des „Faust" Jahrzehnte lang als „unaufführbar"; dabei beruhigte sich das vaterländische Theater, denn das war bequem. Lieber verstümmelt der deutsche Durchschnittsregisseur, gänzlich pietätslos gegen das Dichterwort, ein Kunstwerk auf rohe Weise und zieht es auf das Niveau seiner beschränkten Einsicht herunter, als daß er auch nur den Versuch unternehmen sollte: die reproducirenden Kräfte in die höheren Regionen des schaffenden Genius empor zu heben. Der ganze Jammer dieser Verhältnisse trat auch Hebbel entgegen: um seine „Judith" nur überhaupt gespielt zu sehen, mußte er sie „für die Bühne einrichten", und bei diesem Prokrustes-Verfahren büßte das Drama unsäglich ein. Als es am

1840, 1. Decbr.

1. December 1840 zu Hamburg in Scene ging, erkannte Lotz es kaum wieder; „dies," rief er aus, „ist keineswegs mehr das Gedicht, welches uns so entzückte; die ursprüngliche Tendenz desselben ist ganz und gar verwischt."

Trotzdem, und obwohl nach Hebbels eigener Umarbeitung noch „die unbarmherzige Theaterscheere" (Schmidts ohne Zweifel) das Werk zugerichtet hatte, war einer Kritik zufolge „noch immer ein Reichthum an köstlichen, poetischen und kräftigen Gedanken übrig; genügend, der Armuth zwanzig anderer Bühnenstücke abzuhelfen." Auswärtige Zeitungen berichteten in gleichem Sinne; das Morgenblatt beklagte: daß die Wiederholung des

1840, 5. Decbr.

Dramas (5. December) nur wenige Zuschauer angezogen, und daß man von Berlin aus so lieblos über „Judith" berichtet habe. Hebbel sei „ein seltenes Talent", sein Werk „eine höchst bedeutende Erscheinung". Die Abendzeitung (welche Kuh gleichfalls nicht beachtet hat) stimmte völlig in diesen Ton ein: endlich einmal — frohlockte der Berichterstatter — erscheine kein Nachtreter Schillers, sondern ein selbständiger Kopf; „es war Sitte, in Jamben und Trochäen Tragödien zu schreiben; Hebbel zeichnet in kräftiger Prosa Charactere auf originelle Weise; wir hören nicht den Dichter reden, sondern die Personen des Stückes,

deren jede einzelne thätig in die Handlung eingreift.“ Freilich — eben diese Handlung sei die schwache Seite der Arbeit. „Hebbel hat für den biblischen Stoff gethan, was möglich war; aber der Stoff widerstrebte. Der Vorgang ist zu dürftig für die Bühne. Holofernes ist lediglich ein Wortheld, der, einige Morde ausgenommen, nur von vergangenen und künftigen Thaten schwatzt; Judith ist keine Heldin für die Tragödie geworden, ihr Ende verschwimmt in unscheinbarer Ferne.“ Ueberdies fehle dem grau in schwarz gemalten Stücke alles wohlthuende Licht; „es gibt ein Etwas, das auch das trübste Bild erhellt, die schwärzeste Nacht durchschimmert“ — diesen Götterhauch erhebender Poesie lasse das Drama schmerzlich vermissen, obwohl es mit Kraft und Begeisterung geschaffen sei. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Die Aufführung litt an erheblichen Mängeln; Fehringer kleidete, wie alle seine Rollen, so auch den Holofernes ganz in die Form biderber deutscher Ritterlichkeit, war überdies im Texte nicht sicher; Mad. Lenz zeichnete als Judith „ein Bild aus Schröders Schule.“ Trefflich war Gloy als Daniel, der lauten Beifall erntete; desto unpassender hatte Schmidt den verschmähten Liebhaber Ephraim besetzt — statt mit Baison mit dem jovialen Brüning, den man in Rollen wie Masetto zu sehen gewohnt war, und dessen feistes, vergnügtes Gesicht stets Heiterkeit weckte. Das Honorar für Hebbel betrug, wie üblich,[1] 10 Louisd'or = 133 ℔ 7 ß nach damaligem Geldcours.

Eine Zeit, in welcher dramatische Schriftsteller wie Gutzkow und Fr. Hebbel auftraten, darf gewiß für das deutsche Schauspiel gewinnreich genannt werden; die Oper, welche unter Mühlings besonderer Obhut stand, blieb an Ergiebigkeit fast dahinter zurück. Einige geringere Gaben aus jener Epoche haben

1 Von dieser Regel gab es viele Ausnahmen. Toepfer erhielt für „Zurücksetzung“ nur 6, Immermann für „Ghismonda“ gar nur 5 Louisd'or. Gelegenheitsvor- oder Nachspiele wurden gewöhnlich mit 3 Dukaten honorirt. Cosmar erhielt für seine Uebersetzung des „Glas Wasser“ so viel, wie Toepfer für „Zurücksetzung.“

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

sich erhalten: Donizettis „Lucrezia Borgia“ (deutsch zuerst am
1838, 5. Decbr. 19. October 1840), sowie dessen „Liebestrank“ (5. December 1838), worin Räder als Dulcamara eine etwas grob gezeichnete, aber sehr lustige Marktschreiergestalt lieferte; ferner Adams
1837, 31. October. „Postillon“ (31. October 1837 mit Wurda als Chapelou), dessen erster Act „Sensation erregte.“ Lortzings „Czaar und Zimmer-
1839, 29. Novbr. mann“ (29. November 1839) gefiel anfangs kaum, so sehr auch Hammermeister als Czaar entzückte; man nahm Anstoß daran, daß das Libretto nach einem französischen Lustspiel gearbeitet sei, welches alle Welt kenne. Der Componist erhielt 168 ℔. Eine zweiactige, mit 96 ℔ 12 ß honorirte Operette
1840, 10. October. von Kücken: „Die Flucht in die Schweiz“ (10. October 1840) sprach wenig an; weit wärmer hatte man Kreutzers „Nachtlager“
1838, 22. Januar. aufgenommen (22. Januar 1838); den Regenten sang Wurda. Das Tonwerk — honorirt mit dem Bettelpfennig von 12 Louis-
1839, 22. August. d'or = 169 ℔ 1 ß — ging schon am 23. August 1839 bei stets gefülltem Hause zum 24. Male in Scene; kurz vorher war es vom Capellmeister Krebs zur Benefiz-Oper erwählt worden. Bei dieser Gelegenheit ward gerühmt: wie die Führung des Orchesters „trotz einiger Mängel doch den Stempel der Genialität des Dirigenten“ trage, weßhalb denn auch einem so wackeren Manne „und Familienvater“ eine Aufmunterung wohl zu gönnen sei. Diesem patriarchalischen Hinweise, der echt hamburgisch war, werden wir an rechter wie an unrechter Stelle noch oft begegnen. Marschners „Vampyr“, eine schon seit zwölf Jahren vorhandene, 1838 auf Mühlings Betreiben für 210 ℔ angekaufte deutsche Oper, fand bei ihrer
1840, 21. Januar. verspäteten Vorführung (21. Januar 1840) freundlich-wohlwollende Anerkennung, doch sei es „keine Frage, daß diese Tondichtung, wäre sie dargestellt worden, als der Geschmack an tändelnden Melodieen noch nicht so überhand genommen, weit glänzenderen Erfolg gehabt hätte.“ So litt Marschner unter den Fehlern Schmidt-Lebruns. Sehr gerühmt wird Hammermeisters Wiedergabe der Titelrolle.

Meyerbeers „Hugenotten" (8. September 1837) waren wohl dasjenige Tonwerk, welches an breiter und nachhaltiger Wirkung alle anderen überragte. Den Total-Eindruck der Musik nannte Toepfer „großartig", wenn es auch an Reminiscenzen nicht fehle. In der ersten Hälfte vermöchten nur „isolirte Musikstücke" wärmere Theilnahme zu erregen; vom vierten Aufzuge an steige jedoch sichtbar der Werth des Ganzen; „am Schlusse dieses Actes, der eine außerordentliche Sensation erregte, war der Sieg des Tonsetzers entschieden." III. Schmidt-Mühling, 1837–1841. 1837. 8. Septbr.

Zwei Neustudirungen deutscher Opern sind bemerkenswerth: zuerst die des „Freischütz", der vom November 1839 bis zum Februar 1840 in zehn Vorstellungen einen gewaltigen Zulauf fand. Wirklich hatte die Oper durch eine neue Wolfsschlucht mit natürlichem Wasserfall einen frischen Reiz gewonnen, und doch war es grade dieser Wasserfall, den eine kurzsichtige Kritik als „zu natürlich" tadelte. Ein neuer Maschinenmeister, Namens Förster, legte mit der verbesserten Wolfsschlucht sein Probestück ab. 1839. November. 1840. Februar.

Der zweiten Neustudirung gedenkt Schmidt kummervoll; es war die des „Oberon" (31. März 1840). Der Director begriff nicht, weßhalb die früher so beliebt gewesene Oper plötzlich nicht mehr habe gefallen wollen; wir finden die Lösung dieses Räthsels in einer geistreich begründeten Kritik, welche die Aufführung „eine der verfehltesten Darstellungen" nennt, die je geboten wurden. „Gesang, Maschinerieen, Verwandlungen, Orchester — nichts wollte zusammenklingen; es schien lediglich eine Generalprobe." 1840. 31. März.

„Zu einem wahren Musikfeste" gestaltete sich die Anwesenheit Spohrs im Stadttheater, der am 19. Juli 1840 seine „Jessonda" dirigirte; in seiner Selbstbiographie (II, 253 fg.) wird davon wohl allzuflüchtig gesprochen. „Mit welchem Geist und Feuer belebte der herrliche General seine Truppen!" ruft ein Berichterstatter begeistert aus; „man hörte nur Einen Strich im Orchester." Spohr ward bei seinem Erscheinen jubelnd 1840. 19. Juli.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

empfangen und am Schlusse mit Beifall überschüttet; auch fehlte es nicht an Kränzen, die damals noch einigen Werth hatten.

Spohr war gewiß die bedeutendste, aber bei Weitem nicht die einzige fremde Erscheinung, welche sich in jenem Zeitraume dem Publicum des Hamburger Stadttheaters darstellte; im Gegentheil brachte Mühlings Regiment, wie dasjenige seines Vorgängers, so viele Gäste herbei, daß die Originalien schon 1839 einen Theaterbericht überschrieben:

„Einmal wieder unter uns!"

1839, 15. August.

„Der 15. August war in den Annalen unseres Theaters ein merkwürdiger Tag, denn es trat an diesem Abend kein Gast auf und die Gesellschaft spielte einmal wieder unter sich."

Nicht zu viel, nein, zu wenig ist es gesagt, wenn behauptet wird: von 1837—41 habe im Durchschnitt allabendlich ein Gast gespielt, denn die spärlichen Fälle, wo kein Fremder auftrat, werden reichlich aufgewogen durch diejenigen Vorstellungen, die nur mit Hilfe von drei oder vier Gästen zu Stande kamen.[1]

1839, Sommer.

So fanden im Sommer 1839 zahlreiche Opernaufführungen statt, in denen der Tenorist Schmezer und der Baritonist Pöckh

[1] Das Honorar für Gäste betrug in den vier Jahren unter Schmidt-Mühling: a) 32,101 ℔ 4 ß. b) 53,613 ℔ 6 ß. c) 39,565 ℔ 8 ß. d) 42,239 ℔ 13 ß. Dagegen erhielten die Autoren und Componisten: a) 2262 ℔ 10 ß. b) 2406 ℔ 10 ß. c) 1437 ℔ 8 ß. d) 2167 ℔ 12 ß. In diesen letzten vier Summen sind noch jährliche Zeitungsabonnements, Procente für Agenten, welche Stücke vertrieben, Bücherankäufe, Geld für Clavierauszüge ꝛc. mit einbegriffen. An Gagen wurde gezahlt: a) Jährlich: 173,542 ℔ 12 ß; außerdem 18,145 ℔ 4 ß Quartal- und 16,496 ℔ 10 ß wöchentliche Gagen; endlich 1074 ℔ 6 ß Geschenke und kleine Gagen. — b) 171,710 ℔ 13 ß; außerdem 14,798 ℔ 11 ß bezw. 15,940 ℔; endlich 2128 ℔ 11 ß. — c) 174,559 ℔; außerdem 18,631 ℔ bezw. 16,336 ℔ 4 ß; endlich 1420 ℔ 9 ß. — d) 181,778 ℔; außerdem 25,295 ℔ 12 ß bezw. 17,024 ℔ 10 ß; endlich 1655 ℔ 6 ß. Hierzu kommt ein Posten: „Orchester extra", der von 1837—1847 durchschnittlich 2000 ℔ jährlich beträgt. Der Gesammt-Etat belief sich auf folgende Summen: a) 315,941 ℔ 2 ß. b) 330,000 ℔ 12 ß. c) 326,768 ℔ 4 ß. d) 340,673 ℔.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

von Braunschweig im Verein mit Jenny Lutzer von Wien — nachmals Franz Dingelstedts Gattin — und dem (1840 in Hamburg engagirten) Baßsänger Joseph Reichel vom Scalatheater in Mailand[1] gastirten; das Abonnement ward aufgehoben und der Eintrittspreis erhöht, denn jene Fremden stellten Ansprüche, welche anders nicht zu befriedigen waren. Das Publicum murrte über solche Auflage, aber — es zahlte; die Unternehmer und die auswärtigen Künstler sahen also keinen Grund, von ihrem Verfahren abzuweichen. Hätte das unfruchtbare Gemurr der Kunstfreunde gleichzeitig zur praktischen Folge gehabt: daß das ganze Publicum wie Ein Mann diese vertheuerten Vorstellungen unbesucht gelassen hätte, so wäre natürlich der Versuch: auf Kosten der Gesammtheit die Taschen Einzelner zu füllen, sobald nicht wieder unternommen worden.

[1] Dieser beliebte Bassist war zu Weindorf bei Ofen am 27. Januar 1803 geboren und vertauschte Hamburg nach vierjährigem Aufenthalte 1843 mit Darmstadt, wo er am 30. Juni 1856 starb. Dräxler-Manfred widmete ihm in den Nr. 54 und 55 seiner Zeitschrift: Die Muse, 1856, einen Nekrolog, worin er Reichel „einen Rubens unter den Sängern" nannte. Der Nekrolog verdient Erwähnung, weil Bruchstücke aus einem Hamburger Briefe Reichels (ohne Datum) mitgetheilt sind, worin es heißt: „Ich sitze nun in Hamburg, das mir als Fremder so sehr gefiel, das aber, näher beleuchtet, auch so manches Kleinliche und Unangenehme hat, was jedoch Alles zu übersehen wäre, wenn mir meine Stellung als Künstler besser gefiele. Dieser ungewohnte rohe Ton, den sich untergeordnete Sujets gegen erste Mitglieder erlauben, dieses Alles über einen Kamm scheeren, dieses kaufmännische Treiben, und dann dieses Wirken mit Leuten, die nur den Namen Künstler tragen, die nicht einmal die Noten kennen, geschweige denn mehr, die, aufgeblasen vom Dünkel der Unwissenheit, nicht einmal etwas annehmen wollen, wie ist da etwas Tüchtiges möglich? Wenn man die Sache noch nicht als Tagewerk behandelt und von Liebe zur Kunst beseelt ist, und trotz aller Anstrengung und allem Fleiß in seinen Leistungen oft durch miserable Pfuscher gestört wird, die nur nach dem Gagetage fragen, wie kann man sich da glücklich fühlen? Wer ein nobles Verhältniß gekannt hat, dem kann so Manches hier nicht gefallen. Nur das lumpige Geld hält mich hier, da ich meine hiesige Gage nicht leicht bei einer anderen Bühne bekommen werde; unter uns gesagt! wahre Ehre ist nicht viel zu holen." Natürlich läßt sich nicht entscheiden, in wiefern diese Klage begründet, oder ob vielleicht Reichel ein etwas anspruchsvoller Herr war.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Außer den genannten Operngästen traten Berühmtheiten wie die Tenoristen Mantius, Wild, Adolf Schunck (von Wien, ein geborener Hamburger),[1] der Bassist Staudigl und noch viele andere auf. Unter den Sängerinnen war es wieder Wilhelmine Schröder-Devrient, welche alle ihre Nebenbuhlerinnen überstrahlte; aus der Sänger Schaar gefiel fast keiner so, wie

1840, April.

Joseph Tichatscheck von Dresden, der im April 1840 Gastrollen gab. Eine kritische Stimme nannte ihn „den Fürsten der Tenoristen", und fügte hinzu: „Bei diesem Künstler kann man sich nicht auf Anerkennung einzelner Vorzüge einlassen; Alles, Alles an ihm ist vollkommen." Doch fanden ruhigere Beurtheiler seine Aussprache nicht wenig störend. Mit ihm zugleich gastirte

1840, 24. April.

die Dresdener Schauspielerin Caroline Bauer, welche am 24. April die Fenella gab; neben Tichatschecks Masaniello gefiel auch sie, vorzüglich im letzten Acte.

Die älteren Opernmitglieder, Gloy, besonders Woltereck, nahmen bedenklich ab; manche Partie des ersteren erhielt der

1840.

1840 eingetretene Eduard Bost, gebürtig aus Kamenz, später in Berlin Jahrzehnte lang thätig. Am 2. August 1847 heirathete er, 34½ Jahr alt, in zweiter Ehe Marie Schmidhuber aus Altenberg; diese wurde als Frau Bost im Fache tragischer Liebhaberinnen ein beliebtes Mitglied der Hamburger Bühne. Ohne Hammermeister gleichzukommen, sang seit dem November

1837, November.

1837 der 1808 zu Potsdam geborene Nusch unwichtigere Baritonpartieen; er heirathete am 15. März 1840 eine Hamburgerin (geb. Fischer), schied aus der Stadt und wirkte dann ersprießlich auf anderen deutschen Bühnen. Dem einst so beliebten

1839.

Woltereck widmete die Presse 1839 das Beiwort „schaudererregend", und rieth ihm dringend: zurückzutreten, seine Zeit sei vorbei. Auch Cornet, der 1832 schon ziemlich stimmlos nach

1837.

Braunschweig gegangen, aber 1837 privatisirend nach Hamburg

[1] Er war ein Sohn des Pastor Dr. J. N. Schunck zu St. Georg und wurde 1862 Oekonom am Hospital zum heil. Geist und Maria-Magdalenen-Kloster zu Hamburg.

zurückgekehrt war, trat als Gast auf; „daß er vorzüglich gut spielt, ist anerkannt," urtheilten die Originalien 1839; „von seinem Gesange kann keine Rede sein." Das nämliche Blatt spendet Cornets Frau, welche sich nachmals als Gesangslehrerin in Hamburg, endlich in Braunschweig niederließ, die Anerkennung: sie habe sich vervollkommnet und genüge sogar in Partieen wie Romeo, Fidelio u. s. w. Die Vorstellungen einer italienischen Truppe (1840 unter dem Impresar Merelli aus Mailand) sprachen nur wenig an; ihr Repertoire brachte allerdings Neuigkeiten, wie „Lucrezia Borgia", doch fand man die Stimmen der Fremden zum Theil „verblüht". III. Schmidt-Mühling, 1837–1841. 1840.

Concerte wurden von Notabilitäten wie Dreyschock, Ole Bull, Franz Liszt u. A. gegeben; letzterer „ward mit einem Tusch und Jubelgeschrei empfangen und trug sein Concert von Hummel aus H moll so vor, wie nur Er es vermag. Dann phantasirte er über einige aufgegebene Themata, die er aus einer Urne nahm. Rauschender Jubel unterbrach mehrmals sein Spiel; der Virtuose wurde mit Tusch entlassen. Die Erinnerung an sein Hiersein wird im Gedächtniß der Kunstfreunde nie verlöschen." So lautet ein Bericht über Liszts Concert im Stadttheater am 10. November 1840; aber die Großmuth des Künstlers hatte dafür gesorgt, daß sein Gedächtniß in Hamburg auch mit dem Hinschwinden der Kunstfreunde nicht verlösche. Er überwies den Ertrag jenes Concerts, 2296 ℳ 13 ß, dem Mitgliede des Theatercomités Senator Dammert: „zur Gründung eines Pensionsfonds für das Orchester des Hamburger Stadttheaters." Dieser Fonds, Liszt-Fonds genannt, wie die Schauspieler-Pensionskasse Schröder-Fonds, gelangte im Laufe der Jahre, theilweise auch durch freiwillige Beiträge aus dem Publicum, zu einer ansehnlichen Höhe. Beim Geben zeigte sich der Hamburgische Character von jeher in seiner vollsten Liebenswürdigkeit, ja, eigentlich verehrungswerth; man hatte die Hand immer offen, wo es galt, einer Noth zu steuern oder eine Freude zu machen. Diese preisenswürdige Eigenschaft, welche seit Jahr- 1840. 10. Novbr.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

hunderten unbestritten anerkannt ist und von der zahllose, reich dotirte Wohlthätigkeits-Institute immerfort das schönste Zeugniß ablegen, kam auch den Pensionsanstalten des Stadttheaters zu Gute, so daß der Liszt-Fonds bald segensreich wirken konnte. Unter Schutz und Beirath des Senators (späteren Bürgermeisters) Dammert wurden ungesäumt Statuten für den Fonds entworfen und 1843, 1851, sowie 1856 noch vervollständigt; Cassenverwalter ward der Cassierer des Stadttheaters, Barthold Heinrich Treusein, der diesem Amte ohne Anspruch auf Entschädigung vorstand, bis er am 14. September 1876, 87 Jahre alt, starb.

Die im Schauspiel auftretenden Gäste sind uns theilweis bekannt. 1837, 3. Juni. Heinrich Marr brachte am 3. Juni 1837 seine Uebersetzung von Scribes „Minister und Seidenhändler" zuerst auf die Hamburger Bühne; ein Menschenalter hindurch hat er darin mit unerschütterlicher Beharrlichkeit den Grafen Ranzau dargestellt. 1838, 16. Mai. Emil Devrient, der „ritterliche", producirte sich am 16. Mai 1838 zu seinem Benefiz als Groteskkänzer und Komiker Fröhlich in der Posse dieses Namens, die muntere Charlotte v. Hagn dagegen als — Jungfrau von Orleans, in welcher Tragödie Masetto-Brüning (mit dem feisten Gesichte) den König Carl gab; man konnte nichts Verfehlteres sehen. Ueberhaupt nahm Charlotte v. Hagns Beliebtheit in Hamburg stark ab; „sie habe," sagte man von ihr, „zwar ein gewisses Etwas in ihren Geberden, Worten und Auftreten, das sich füglich mit der Benennung „zeitgemäß" belegen lasse; doch fehle ihren meist hohlen Gebilden jener Stempel der inneren Wahrheit, den das echte Kunstwerk tragen müsse." Daß die Darstellung der „Jungfrau" in 1839. Hamburg stets des Schwunges entbehrte, zeigte sich 1839 bei dem Gastspiel der talentvollen Mad. Größer von Braunschweig; ihre Jeanne d'Arc befriedigte, doch Lenz als Talbot war „ohne poetische Kraft", Schäfer (Herzog von Burgund) „ermangelte der fürstlichen Haltung"; Fehringer (Dunois) suchte durch monotones Geschrei zu ersetzen, was ihm an Sicherheit des Gedächtnisses abging.

Sehr kühl wurde Mad. Crelinger von Berlin aufgenommen, welche jetzt in ein älteres Fach übergegangen war und 1838 einige Rollen spielte, die man von Sophie Schröder oft gesehen hatte. Sie brachte ihre beiden Töchter erster Ehe, Clara und Bertha Stich, mit nach Hamburg; ein Costümbild der Bäuerleschen Theaterzeitung hat Mutter und Töchter in Grillparzers „Sappho" verewigt. Mit scharfen Worten ward Frau Crelinger das Wagniß verwiesen: ihre „oberflächliche, lediglich auf Theaterroutine beruhende Nachbildung der Antike" neben Sophie Schröders Meisterspiel stellen zu wollen; als Sappho sei sie durchaus ohne höhere Weihe, von Wirkung könne man nicht sprechen. Zwei stümpernde Anfängerinnen als Zubehör mitzuführen, sei eine ungehörige Dreistigkeit, welche vom Publicum mit Recht abgelehnt werde. Mehr befriedigte Frau Crelinger als Lady Milford; ihre Tochter Bertha gab die Louise, Clara das Kammermädchen. Die Mitwirkung des heimischen Personals wird auch jetzt gelobt; „von allen Schillerschen Dramen gelinge „Kabale und Liebe" am besten."

Ill. Schmidt-Mühling, 1837–1841. 1838.

So gebührte denn Sophie Schröder noch immer der Kranz als „Deutschlands erster Tragödin"; in der That verrathen die Berichte über ihre zu verschiedener Zeit gegebenen Darstellungen nirgends auch nur die mindeste Abnahme: weder an Tüchtigkeit der Leistungen, noch an Begeisterung des Publicums oder der Kritik; nur als Schillersche Elisabeth wollte man sie 1839 zu bejahrt finden. Großartig erschien sie noch immer als Merope und Medea, aber diesmal nicht in Grillparzers Tragödie, sondern in Gotters Melodrama; kunstgeschichtlich merkwürdig erscheint dabei die zähe Lebensdauer dieses Stückes; auch Gotters „Schwarzer Mann" hat sich trotz seiner Elendigkeit unglaublich lange erhalten.[1] Begeistertes Lob erntete wieder Sophie Schröders Iphigenie; „wem wendet sich nicht schaudernd das Herz im

1839.

[1] Der Dichter Flickwort, den man einst auf — Schiller hatte deuten wollen, war eine Lieblingsrolle Lebruns.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Busen, wenn er von dieser Iphigenia das Schicksal der Kinder des Thyest vernimmt? Und wie großartig wirkt nicht durch seine Einfachheit der Vortrag des Liedes der Parzen! Sinnend an den Altar gelehnt, spricht sie, in Erinnerung versunken, gleichsam unbewußt, jenen trostlosen Gesang, und ihre Seele verliert sich in den Abgrund, den derselbe aufthut." Leider war Schäfer als Thoas inzwischen nicht würdevoller geworden; Pylades und Arkas waren dürftig, Fehringer als Orest so unsicher, daß er im letzten Acte den Anfang einer Rede Iphigeniens — sich zueignete, bis ihm Sophie Schröder mit herrischem Accent ins Wort fiel! Die Originalien bemerkten dazu: das oft gerügte Unvermögen des Personals für das recitirende Drama sei nie so erschreckend hervorgetreten, wie neben Sophie Schröder; eine gänzliche Reform allein könne helfen, den Ruf der Bühne zu erhalten. Doch fand Sophie Schröder 1839 noch Alles wie vorher; vielleicht trug diese Wahrnehmung dazu bei, daß sie abermals als Gotterſche Medea und endlich als Redekünstlerin auftrat; sie recitirte Schillers „Glocke" und Bürgers „Lenore".

1839.

Der kurze Zeit mit Sophie Schröder vermählt gewesene Schauspieler Wilhelm Kunst, geboren am 2. Februar 1799 zu Hamburg, gastirte gleichfalls 1839 und 1841 unter Schmidt-Mühlings Direction. Obwohl das Urtheil über ihn längst feststand: er sei nur Naturalist, der im Grunde für das Ge- oder Mißlingen seiner Aufgaben nicht zur kritischen Rechenschaft gezogen werden könne, so bot doch sein Wallenstein (30. December 1840) auffallende Schönheiten dar; die Originalien meinten: wenn jene Bezeichnung sagen solle: Kunst handle immer nur unwillkürlich und das Treffliche seiner Leistungen sei nur ein Product des Instinctes, so habe sein Wallenstein das Gegentheil dargethan. „Er war mit großem Fleiß in die kleinsten Nüancen der Rolle eingedrungen; das zeigte besonders der unvergleichliche Ausdruck, womit er Wallensteins Worte, als er Piccolominis Verrath erfährt, sowie den Traum vortrug. Hier

1839. 1841.

1840. 30. Decbr.

war selbst Eßlair nicht vom Declamatorischen frei, Kunst aber traf das Richtige." Indessen ward der nämliche Recensent doch sehr bald wieder „bedenklich gemacht" durch andere Leistungen Kunsts, die „nur ein von pruntkhafter Declamation unterstütztes, sichtbares Haschen nach Effect, ohne Naturtreue" genannt werden durften. Das Endurtheil konnte daher nicht zweifelhaft sein; doch daß es so bedeutsam schwanken konnte, spricht beredt für die wunderbaren Gaben, womit dieser abenteuerliche Künstler von der Natur ausgestattet war. An Geist fehlte es ihm so sehr, daß eine Kritik seines als „Versündigung an Shakespeare" bezeichneten Hamlet sich auf das Citat beschränkte: „Wort ohne Sinn kann nicht zum Himmel dringen." Dazu kam, daß Kunst gelegentlich „ungewöhnliche Anregungen" liebte, wie ein Bericht sich zart ausdrückt; als Räuber Moor ward er daher 1839 ausgezischt. In diesem Jahre brachte Kunst seinen Sohn[1] Wilhelm zuerst mit nach Hamburg, der z. B. als Otto in Müllners „Schuld" genügte; Don Valeros aber ward von Lenz, „dem im Gebiete des Hochtragischen nun einmal keine Lorbeeren blühen", zum bürgerlichen, polternden Oheim gemacht. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841. 1839.

Den vollkommensten Gegensatz zu Kunsts Hamlet bildete derjenige Ludwig Löwes von Wien, welchen man 1838 „trotz der vorgerückten Jahre des Künstlers" (er zählte 43) „geistvoll und interessant" nannte. Löwe erzielte lebhaften Beifall bei stets vollen Häusern. Sein College, der Charakterdarsteller Costenoble, welcher einst seine Glanzzeit in Hamburg verlebt und soeben „Erinnerungen" an dieselbe August Lewald überschickt hatte, machte 1837 weniger Glück; nach Wien zurückreisend, starb der 68jährige Mann am 28. August zu Prag. Endlich sandte Wien noch den Bonvivant Fichtner, welcher mit seiner Frau im Juli 1839 gastirte; von Stuttgart kam der einer weitverzweigten Künstlerfamilie angehörende Baßbuffo und Komiker August Gerstel; aus Braunschweig erschien der gewandte 1838. 1837. 1839. Juli.

[1] D. h. Adoptivsohn, nach Anderen: Kunsts Neffe.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Bonvivant Kettel,[1] welcher dem deutschen Theater fünfundzwanzig Bearbeitungen fremder Stücke geliefert hat (z. B. „Richards Wanderleben"); Genée aus Berlin stand als gastirender Soliman einem Zriny (Lenz) gegenüber, dessen Burg zum Glück fester war, als sein Gedächtniß; Carl Grunert, K. Hannoverscher Hofschauspieler, trat im Juli 1840 einige Male in Charakterrollen auf, ohne bedeutend zu wirken. Am mindesten genügte sein König Philipp, doch überragte er noch immer seine Umgebung; Fehringers Posa wie der Fürstin Eboli der Madame Lenz mangelte alle Poesie; Schäfers Spiel als Alba „zeugte sichtbar von der Angst, womit er den spanischen Davoust darstellte." Grunert hat dem Hamburger Stadttheater später angehört; ebenso sein College Hermann Hendrichs, der noch unter Schmidt-Mühling als jugendlicher Liebhaber engagirt wurde, nachdem er wiederholt mit Beifall gastirt. „Seine Gestalt ist edel, er bewegt sich mit Anstand, seine Gesten sind rund und frei, sein Organ biegsam;" mit diesen Worten hieß man ihn, der noch Elise Bürgers Unterricht genossen,[2] in Hamburg willkommen. Er hatte das Glück, auch hier wieder an Carl Toepfer einen vortrefflichen Lehrer zu finden; jede Rolle, welche dieser mit ihm durchgenommen, brachte Hendrichs zu bester Geltung. Er blieb in Hamburg, bis der Berliner Intendant v. Küstner ihn 1844 durch Zahlung einer Conventionalstrafe von 3000 Thalern meistbietend an sich brachte; Küstner liebte es, fertige Künstler aufzukaufen, und hat dadurch geholfen, die Ansprüche der Darsteller — deren Befriedigung aus der königlichen Schatulle dem leichtfertigen Beamten

1840, Juli.

[1] Goedeke (Grundriß, III, 908) macht augenscheinlich aus dem Einen Kettel zwei. Joh. Georg Kettel, nach Mittheilung seiner Tochter am 1. Juli 1793 zu Brünn geboren, starb am 17. November 1862 zu Stuttgart als Regisseur. Vergl. Kettels Nekrolog im Berl. Bühnen-Alm. auf 1864, S. 139 fg.

[2] Ueber Elise Bürger als dramatische Lehrerin: „Almanach der Deutschen Bühne auf 1835" (Frankfurt a. M.) S. 298, in einem Nekrologe (S. 289–300) vom Hofrath Berly.

keine Sorge machte — zu völlig unnatürlicher Höhe emporzu- III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.
treiben. Der rechte Bühnenleiter sollte bekanntlich nach Goethes
Worten „keine Henne auf sein Theater lassen, die er nicht selbst
ausgebrütet."

Ferner ist C. A. Görner zu nennen, der mit seiner (ersten)
Frau, geb. Tomaselli, einer schätzbaren Coloraturſängerin, 1837 1837.
als Gast vom Hoftheater zu Neu-Strelitz kam und am 5. Juli 5. Juli.
zuerst auftrat. Er lieferte als Shylock, Franz Moor u. s. w.
„fleißig ausgeführte Charakterbilder, welche bewiesen, daß er
Devrient gesehen und Iffland studirt habe." Diese von den
Originalien gemachte Bemerkung war richtig, denn C. A. Görner
ist zu Berlin (am 29. Januar 1806) geboren. Als Schau-
spieler und Schriftsteller sollte ihm nachmals ein vieljähriges
Wirken in Hamburg beschieden sein; am 3. April 1872 feierte
er hier sein goldenes Jubiläum als Künstler, vier Jahre später,
am 15. Februar 1876, beging er das nämliche Jubiläum als
Schriftsteller.

Erwähnenswerth ist endlich August Haake, der im Decem-
ber 1838, als das Breslauer Bühnenschifflein unter seiner Lei- 1838.
tung gescheitert war, in Hamburg gastirte und gleich darauf
für einen Theil des Charakterfaches gewonnen ward, ohne jedoch
ungetheilten Beifall zu finden. Er wandte sich deßhalb 1840 1840.
nach Altona, dann (1841) nach Oldenburg u. s. w., bis er
endlich nochmals nach Hamburg kam. Werthvoll sind seine
1866 zu Mainz erschienenen Memoiren, die er leider nicht voll-
endet hat.

Das Gastspiel Caroline Bauers, welche 1840 noch immer 1840.
in naiven Rollen auftrat, wie sie ihr 1826 gut zu Gesichte
gestanden, war von wenig Erfolg begleitet. An ihrer Donna
Diana vermißten die Originalien die fürstliche Würde; auch
ward ihr vorgehalten: sie sei verblüht. Doch wurden ihre tüch-
tigen Eigenschaften anerkannt: ein herrliches Organ mache sich
desto unwiderstehlicher geltend, als hier endlich einmal Jemand
sich zeige, der zu *sprechen* verstehe. „Selbst bei dem weichsten,

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

schmelzendsten Hinhauchen der Worte ging keine Sylbe verloren" — in dem angeblich zu großen, überdies spärlich besetzten Hause, von welchem Eduard Devrient behauptet: „es mußten in demselben bei Lustspielen in Redeton, Miene und Geberden grelle Farben gebraucht werden"! Caroline Bauer bewies das Gegentheil; die Kritik war über ihre vortreffliche Aussprache gradezu verblüfft. Beredt wurde dieser Vorzug gepriesen, ja, nachdem die Künstlerin ihr Gastspiel wegen fehlenden Zuspruchs[1] plötzlich abgebrochen, deutete man freundlich versöhnend auf die Mängel des recitirenden Dramas überhaupt hin, welches dem Publicum durch die Direction „nahezu verleidet" sei. Als aber Caroline Bauer verlauten ließ: „sie hasse die Hamburger zu sehr, um auch nur in deren Nähe, in Altona, ihre Kunstsonne glänzen zu lassen"[2] — da riefen ihr gewichtige Stimmen zu, daß sie denn doch Unrecht habe, den Zustand des Hamburger Dramas allein für ihr Fiasco verantwortlich zu machen. „Wohl laborirt es an Mängeln, aber die Künstlerin bedenke, daß ihre Leistungen auch 1826 nicht von der Art waren, bleibenden Eindruck zu hinterlassen. Das Publicum erblickte in ihr nur eine alternde Schauspielerin, die keine so hohe Kunststufe einnimmt, um, wie bei einer Bethmann, Schröder, Mars, ihre Jahre zu vergessen." Sarkastisch ward hinzugesetzt: „Dem. Bauer soll eine Abschiedskarte zurückgelassen haben mit den Worten: „Auf Nimmer-Wiedersehen!" Nun, wir müssen uns trösten; bei frommer Ergebung in den Willen des Schicksals wird uns das gelingen."

Diese Stimmen der Presse beweisen, wie richtig F. L. Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten den Verlauf des Bauerschen Gastspiels geschildert hat; nur die Künstlerin selbst wälzte eher

[1] Sie war mit ihrem Honorar auf Einnahme-Antheile angewiesen und bekam alles in allem nur 234 ℒ 13 ß.

[2] Originalien, 1840, Nr. 60, Sp. 480. Caroline Bauer „erfüllte deßhalb ihr dem Director in Altona gegebenes Versprechen, dort einige Male zu spielen, nicht." (A. a. O.)

allem Anderen, als den eigenen Schwächen die Schuld des Mißlingens zu. Als sie 1875 Erinnerungen aus ihrem Bühnenleben drucken ließ, las man zu heiterem Erstaunen noch nach 35 Jahren die erbittertsten Anklagen gegen die Hamburger von 1840; und doch war in Caroline Bauer, nach deren eigener Meinung, die einzig würdige Nachfolgerin einer Charlotte Ackermann erschienen! Den gläubigen Lesern wird allen Ernstes erzählt: wie Caroline Bauer — die Brust geschwellt von Pietät gegen Friedrich Ludwig Schröder und dessen Schwester — an Beider Grabhügel „auf dem St. Jacobi-Kirchhofe" getreten sei, um dort unter Weihezähren einen Kranz reinster Huldigung niederzulegen. Leider ruht aber Schröder nur in F. L. W. Meyers Biographie kraft eines Druckfehlers auf dem Jacobi-, in Wirklichkeit aber sub Nr. 97 auf dem Petri-Kirchhofe, während ein Grab für Charlotte Ackermann überhaupt nie auf irgend einem Kirchhofe vorhanden gewesen ist; sie wurde am 14. Mai 1775 beigesetzt in dem Gewölbe Nr. 34 der Kirche St. Petri. Die an Charlottens „Grabhügel" tretende Kranzspenderin ist somit ein Geschöpf eben der üppigen Phantasie, welche in Caroline Bauers Erinnerungen öfter wunderbare Blasen auftreibt.

III. Schmidt-Mühling. 1837–1841.

Die nur zum kleinsten Bruchtheil angeführten Gäste dienten zur Unterstützung eines Personals, welches nicht immer glücklich ergänzt wurde. An Stelle Dörings trat ein Schauspieler, der schon unter Schmidt-Lebrun vorübergehend in kleineren Rollen gewirkt und sich dann als Zögling Immermanns in Düsseldorf weiter vervollkommnet hatte: Franz Hoppe (Hoppé). Später, in Braunschweig und in Berlin (wo er Clara Stich heirathete), befestigte sich sein Künstlerruf; in Hamburg hatte er lange mit der Erinnerung an seinen Vorgänger zu kämpfen. Ebenso erging es der an Christine Enghaus' Statt aus Riga berufenen Dem. A. Weißbach, sowie dem zum Ersatze für Lebrun aus Dresden gekommenen Brüning. Doch wurden beide allmählich beliebt, Brüning aber erst dann, als ihm das durch

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Räders Abgang verwaiste komische Fach überwiesen wurde, denn für Liebhaber paßte er, wie wir schon sahen, durchaus nicht.

Johann Dietrich Brünings, genannt Carl Brüning, zu Ende 1808 in Bremen geboren, heirathete nach der Trennung einer kurzen, in seiner Vaterstadt geschlossenen Ehe 1833 die vom Schauspieler v. Palmstein genannt Seeberg geschiedene Schauspielerin und Sängerin Henriette Peuckert, welche sein Dresdener und den Beginn seines Hamburger Engagements mit ihm theilte. Doch auch sie trennte sich 1839 von ihrem zweiten Gatten und nahm ein Engagement in Leipzig an; Brüning heirathete nun am 17. März 1840 die Sängerin Mad. Ida Ussow-Wohlbrück, welche im Mai 1839 von St. Petersburg nach Hamburg gekommen und bei der Verehelichung 23 Jahre alt war.[1] Allein schon 1841 verließ diese, die dritte ihres Namens, ihren Mann ebenfalls; zunächst in Hannover, dann (seit Ende 1842) zu Wien im Soubrettenfach thätig, erhielt sie hier durch eine neue Ehe mit dem Volksmann Dr. Schuselka jenen Namen, unter welchem sie weit bekannt wurde: Ida Schuselka-Brüning. Am 12. October 1847 nahm Brüning die vierte Frau, eine 22jährige Schauspielerin Constanze Winter, gebürtig aus München. Er hatte sie bei einem Gastspiel in Königsberg kennen gelernt und brachte sie mit nach Hamburg, wo er sie heirathete; gleich ihren beiden Vorgängerinnen wurde sie Mitglied des Hamburger Theaters. Auch sie spielte Soubretten. Mit ihr siedelte Brüning im September 1848 nach St. Petersburg über,[2] wo er bis an seinen Tod (14. Februar 1870) ununterbrochen wirkte.

[1] Das Kirchenbuch bezeichnet sie als „Ida Henriette Franziska Wohlbrück genannt Ussow, geb. in Königsberg"; auf den Zetteln heißt sie „Mad. Ussow." Wurzbach, im biograph. Lex., läßt sie „um 1820" geboren sein.

[2] Vergl. Kurzer Abriß einer Geschichte des Deutschen Theaters in St. Petersburg, nach officiellen Quellen zusammengestellt von Alexander Tollert (Manuscr.) S. 251. — In die höchst verworrenen Familienverhältnisse Brünings Klarheit zu bringen, war eine ebenso mühevolle wie zeitraubende Aufgabe.

Noch ist des Schauspielers Baumeister zu gedenken, der 1837 eintrat, um 1839 nach Schwerin, von dort 1848 nach Breslau, 1850 aber nach Hamburg zurück zu gehen; endlich debütirte am 16. März 1841 als Agathe Auguste Widtun,[1] eine am 20. Februar 1822 geborene Berlinerin, welche zur 25jährigen Jubelfeier des „Freischütz" (18. Juni 1846) von Hamburg nach ihrer Vaterstadt berufen ward, um die Agathe auch dort zu singen. Sie heirathete im Februar 1844[2] den Schauspieler Fehringer, dessen Namen sie dann ausschließlich führte. III. Schmidt-Mühling. 1837–1841. 1841. 16. März.

Am 5. Januar 1839 machten zwei Töchter Carl Lebruns, Louise (geb. zu Hamburg am 2. Juni 1822, copulirt ebenda am 11. März 1849 mit dem Sänger und Schauspieler Friedrich Abiger) und Antoinette (geb. zu Hamburg am 27. Juli 1823, verheirathet seit 1847 mit dem schottischen Baronet William Henry Don), einen theatralischen Versuch als Nina und Emmy in „Welche ist die Braut". Man nahm diese Kunstnovizen um so freundlicher auf, als beide Talent bewiesen. Sie haben nebst ihrer jüngeren Schwester Julinka der Hamburger Bühne nachmals längere Zeit abwechselnd angehört und stets mit Erfolg auf derselben gewirkt.[3] Das Nämliche gilt von Julie Herrmann, B. A. Herrmanns ältester Tochter, die (geb. zu Hamburg am 19. Februar 1823) am 1. Februar 1840 als Gretchen im „Vorsatz" debütirte und ein hübsches, lebendiges Darstellungsvermögen an den Tag legte. Neun Jahre später, 1839. 5. Januar. 1840. 1. Februar.

[1] So nannte sie der Zettel; die Orthographie schwankt mehrfach.

[2] Wöchentl. Gemeinnütz. Nachr. Nr. 32 v. Dienstag 6. Februar 1844: „Heirath-Anzeige" mit dem Datum: 4. Febr. und der Schreibart „Witthuhn". In den Proclamationsregistern von Hamburg ist die Eheschließung nicht verzeichnet.

[3] Von Antonie Lebrun berichtet das Morgenblatt 1845 Nr. 57 die artige Anekdote: sie habe Salomon Heine, der die von ihm zum Besten eines Unglücklichen gezeichneten 100 ℔ verzehnfachen zu wollen erklärte „wenn er von Antonie Lebrun einen Kuß bekommen könnte", herzhaft geküßt und dieser darauf wirklich 1000 ℔ gezeichnet.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

am 1. Februar 1849, entsagte sie der Bühne und heirathete den Kaufmann H. A. Lutze; später war sie als Schriftstellerin und Componistin thätig.

Zur Ergänzung des Personals unternahm Mühling im
1838. Frühjahr 1838 eine Reise durch Deutschland, deren Früchte jedoch, wie es scheint, nur dem Ballet zu Gute kamen; dieses neu urbar gemachte Kunstgebiet bebauten die Unternehmer mit staunenswerther Umsicht. Die entlegensten Orte — Paris, Wien, Kopenhagen u. s. w. — mußten Gäste senden; Dem. Scribany, Marie Taglioni, Therese Elßler,[1] Lucile Grahn (welche dem Publicum meist erhöhte Eintrittspreise auferlegten) wechselten mit minder berühmten weiblichen, auch männlichen Kräften. Die Kunstgeschichte hat mit ihnen nichts zu thun, als ihre Namen zu verzeichnen. Es verdient jedoch hervorgehoben zu werden, daß der Charakter des Tanzens zu jener Zeit grundverschieden war von dem, wie er schon um 1850, und in steigender Verwilderung noch später herrschte. Die genannten Künstlerinnen boten weder die nachmals beliebten trivialen Sprünge, Pirouetten und Entrechats, welche mit herausfordernder Geberde und pantomimisch ausgedrücktem „Là“ vor der Rampe endigen, noch fingen ihre Kleider oben zu spät an, um unten zu früh aufzuhören. Die Costümbilder einer Elßler, Grahn u. s. w. sind durchaus sittig; auf fast allen schließen die Kleider dicht um den Hals, die Arme sind häufig bis zur Hand-

[1] Geboren am 5. April 1808 zu Wien, ward sie in morganatischer Ehe die Gattin des Admirals Prinzen Adalbert von Preußen; König Friedrich Wilhelm IV. gab ihr den Titel einer Frau von Barnim. Diese Verbindung machte einst das größte Aufsehen, dennoch widersprechen die Nachrichten, wann sie vollzogen wurde, einander durchweg. Die neueste Auflage des Meyerschen Conv. Lex. hat den 25. April 1851 als Vermählungstag; Oettingers Moniteur des Dates den 20. Mai 1850. Beides wird widerlegt durch die Allgem. Zeitg. 1850 Nr. 123, S. 1956, wo eine Berliner Correspondenz vom 28. April die Heirath als Thatsache behandelt. Wirklich fand sie dem Gothaischen genealogischen Hofkalender zufolge statt am 20. April 1850. Der Fall zeigt, wie schwierig es oft ist, ein Datum sicher festzustellen, und auf wie wenige Werke man sich unbedingt verlassen kann.

wurzel bedeckt, und der faltenreiche Rock aus schwerem Stoff reicht meist bis unter die Wade. Jedes niedrig-sinnliche Element war sonach fern gehalten; die Choreographie griff auch beständig in das Gebiet der Pantomime hinüber. Aufgaben wie Yelva in Scribes Melodram, die Bajadere in Aubers melodieenreicher Balletoper „Der Gott und die Bajadere", Fenella in „Die Stumme" und ähnliche charakteristisch-dramatische Partieen, in denen sich die damaligen ersten Tänzerinnen mit Vorliebe bewegten, schlossen geistloses Gehüpfe aus und zwangen zu sinnvoller, lebenswarmer Darstellung. Zustände, Conflicte und Ideen wurden durch eine kunstreich ausgebildete Mimik anschaulich gemacht; „der Tanz war das zu schönem Gliederspiel verkörperte Wort."

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Neben dem Ballet duldeten Schmidt und Mühling Possen der niedrigsten Art, wie Räder sie z. B. mit dem „Weltumsegler", Kunstfreunden zum Widerwillen, darbot (18. December 1837), oder gar Parodieen wie „Julerl, die Putzmacherin", welche die auf dem Stadttheater selbst oftmals gegebene „Vestalin" platt und witzlos verhöhnte. Man begreift nicht, daß Schmidts und Mühlings Tactgefühl sich nicht regte; man begreift noch weniger, daß es auch dann ungerührt blieb, als Toepfer ihnen zurief: „diese Wiener Fratze gehöre nur auf ein Theater ganz untergeordneten Ranges." Aber dem Ideal eines solchen schien das Institut mit aller Macht entgegenzustreben; 1839 am 14. Februar hatte Räder ein Benefiz, zu welchem ein „hübsch bunter Comödienzettel" einlud; auch verfaßte Gloy zu seinem Benefiz so rührende Anzeigen, daß man eine Wanderbühne vor sich zu haben glaubte. Als 1839 ein englischer Harfenist Bochsa concertirte, erinnerten die Zettel „an die riesigen, prunkhaften Anpreisungen von Stiefelwichse, wie sie an den Ecken Londons prangen". Gar schön passten dazu „chinesische Divertissements nebst einer Nasen-Galopade" (20. September 1839), die Leistungen von 40 Pyrenäensängern (15. Juni 1840) mit „uncultivirten Stimmen und unreiner Intonation", sowie vor

1837, 18. Decbr.

1839, 14. Februar.

1839.

1839, 20. Septbr. 1840, 15. Juni.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Allem am 22. Januar 1841 die „Kraftproductionen“ von Arabern aus der Wüste Sahara, deren Auftreten leider zu verzeichnen ist. Thatsächlich begann noch unter dem Directorate F. L. Schmidts jene traurige Verwilderung, welche später immer zuchtloser einriß.

Hat indessen die Geschichte dieses Zeitraums die Leitung der Bühne anzuklagen, so ist auch das Publicum nicht von dem Vorwurfe zu reinigen, daß es eine fast mit keinem Tadelsworte scharf genug zu brandmarkende Haltung annahm. Tumultuarische Scenen, wie sie einst Lebruns Trunkfälligkeit hervorgerufen, kehrten wieder und mehrten sich bedenklich; oft und öfter trat das Auditorium seine Würde mit Füßen.

Zwei Factoren hatten die Fäden dieses abscheulichen Spiels in den Händen: zuerst eine Partei, welche die kleineren und Vorstadtbühnen auf Kosten des Stadttheaters zur Blüthe bringen wollte; namentlich sollte das in der Steinstraße vorhandene sogenannte „zweite Theater“ — 1843 als „Thalia-Theater“ am Pferdemarkte schöner und großartiger eröffnet — gehoben werden. „Es liegt am Tage,“ bemerkte 1838 das Morgenblatt, „daß eine Clique existirt, die den Fall des großen Instituts mit allen ihr zu Gebote stehenden Mitteln anstrebt, um die kleinen zu poussiren;“ geführt wurde diese Clique „von einigen Matadoren, die oft den ganzen ersten Rang des zweiten Theaters für sich und ihre Freunde in Beschlag nahmen, um dort, allenfalls bei einer Cigarre, der tollsten Posse beizuwohnen.“ Man könnte sich versucht fühlen, auf diese „Clique“ den ruchlosen Plan einer Brandstiftung zurückzuführen, dem das Stadttheater am 8. April 1838 fast zum Opfer gefallen wäre.

1838, 8. April.

Die zweite den Unternehmern feindliche Partei wurde geleitet von Julius Cornet; er verfolgte jene „Privatzwecke“, die Amalie Schoppe im Morgenblatte mit der ironischen Frage beleuchtete: „Sollte Jemand darauf speculiren, hier Theaterdirector werden zu wollen?“ Grade dieses Ziel schwebte Cornet

vor; es zu erreichen, wählte er das Mittel: die Directoren — ganz besonders Schmidt — planmäßig verhaßt zu machen. Ein Wechsel in der Führung des Instituts sollte zur Nothwendigkeit werden, beständige Umtriebe sollten Schmidt endlich stürzen. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Vielleicht war es schon ein Beginn dieser Umtriebe, wenn am 5. December 1837 ein Drama von Clemens Gerke: „Die Auswanderer am Ohio" brutal zu Grabe getragen wurde; ein Schicksal, welches nach Toepfers und Anderer Urtheil gänzlich unverdient war. Man zischte, pfiff und stampfte; man schrie: „Ruhe!" wenn Niemand sich regte. Der schmählich verhöhnte Verfasser schrieb ein boshaftes „Finale zu den Auswanderern; Noten für seine Kunstpfeifer" (8 S. gr. 8°) und ließ sein Stück im Theater zu St. Pauli geben; allein die Rohheit des Publicums war durch nichts wieder gut zu machen. Schlag auf Schlag folgten nun ähnliche Gemeinheiten; Pasquille wurden verbreitet wie eine „Buß-Epistel an die Direction des Stadttheaters," (mit dem Motto: „Schneddereng — teng — teng") von Wilhelm Hocker:[1] 1837. 5. Decbr.

„Wir wissen längst daß Schmidt, der Urgroßvater,
Nicht mehr als Lenker paßt für's Stadttheater;
Und daß Freund Mühling nur um Gold sich müht.
Vom Kunstgebiet muß man den Juden schaften,
Das Greisenalter mag jetzt endlich rasten;
Die Jugend nur erringt sich Ehr' und Gunst," u. s. w.

Ja, sogar Angehörige des Theaters, denen jedes Ehrgefühl mangelte, boten die Hand zu Kabalen gegen ihre Direction; den Reigen dieser Schamlosen führte Woltereck, ihm secundirte sein Schwiegersohn Räder. Während eines Gastspiels, das ihn 1840 aus seinem neuen Dresdener Engagement vorübergehend in die alten Verhältnisse zurückführte, zettelte er die unwürdigsten Intriguen an; die Unternehmer sollten gezwungen werden, 1840.

[1] Dieser üble Scribent war Gründer eines „Europäischen Vereins für das Weintrinken", nachmals Weinhallenwirth, endlich schimpflicher Bankerottirer. Er starb im Allg. Krankenhause zu Hamburg, am 7. Juli 1850.

III. Schmidt-Mühling. 1837–1841.

den wegen seiner Stimmlosigkeit entlassenen Woltereck mit vollem Gehalte zu pensioniren, außerdem Räder wieder anzustellen,

1840.

welchem es in Dresden nicht behagte. Am 14. März 1840

14. März.

kam es in „Czaar und Zimmermann", der zu Wolterecks Abschiedsbenefiz mit Räder als van Bett gegeben ward, zu unbeschreiblichen Auftritten; fast eine halbe Stunde lang schrie und tobte das Parterre, bis endlich beide Directoren erschienen; Schmidt, körperlich leidend, sprach begütigende Worte, worauf die Vorstellung ruhiger zu Ende ging. Doch erreichten die Ränkeschmiede ihren Zweck nicht; die Presse, welche sich durchgehends höchst würdig hielt und entschieden auf die Seite der Directoren trat, forderte entschlossen die Entfernung jener Zwei; das Publicum ließ Räder gänzlich fallen: sein Benefiz gab er vor leeren Bänken. Woltereck etablirte eine Weinstube und starb, fast 70 Jahre alt, am 2. October 1866 in Garstedt bei Hamburg.

Jener Hexensabbath vom 14. März 1840, in kunstgeweihten Räumen böswillig veranstaltet, war vielleicht der ärgste,

1840.

doch nicht der letzte seiner Art; als am folgenden 5. October

5. October.

Marianne Marschall ihr Abschiedsbenefiz und gleichzeitig ihr 25jähriges Jubiläum als Mitglied der Bühne feierte,[1] suchten wüste Schreier auch diese Festlichkeit zu stören. Abermals mußte Schmidt hervortreten und das Publicum begütigen.

Das Publicum? Nicht doch, es war nicht das Publicum, welches solche Abscheulichkeiten beging. Es waren einzelne unsaubere Elemente, geführt von ebenso unsauberen Geistern. Schon

1833.

1833 hatte Holtei die Beobachtung gemacht: wie schmerzlich die Reihen der Tonangeber im Parterre gelichtet waren; jener Tonangeber, unter deren besonderer Aegide einst das recitirende Drama gestanden. Sie hatten sich entweder nicht entschließen können, in das neue Haus mit überzusiedeln, oder sie waren auseinander

[1] Sie starb schon am 11. Februar 1841, 58 Jahre alt; debütirt hatte sie am 4. October 1815.

gesprengt; den Vorstellungen gereichte der Mangel einer fest- geschlossenen Phalanx angesehener Kenner sehr zum Nachtheil. Nicht „das Publicum" störte den ruhigen Kunstgenuß: „einzelne Vorschreier" allein veranstalteten den Lärm; zwischen beiden unterscheiden die gleichzeitigen Quellen sehr scharf. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Nur wenige Festabende sind es, die den Ausschreitungen der Gemeinheit freundlich gegenüber stehen. Auf den 13. April 1838 fiel eine Vorstellung zu Gunsten des Salzburger Mozart-Denkmals; die Einnahme belief sich auf 1398 ℳ. Dasselbe Jahr sah zwei patriotische Gedenktage: zuerst rief die 25jährige Jubelfeier des Einzugs der Russen unter Tettenborn, 18. März 1838, ein Echo der Gefühle von 1813 in den Herzen der Theaterbesucher wach; einer Cantate von Schäffer: „Lob der Eintracht," folgte F. L. Schmidts in drangsalvoller Zeit gedichtetes und damals auch zuerst gegebenes Festspiel: „Der Tag der Erlösung." Stürmisch hervorgerufen, dankte der greise Verfasser voll tiefer Wehmuth, indem er darauf hinwies: wie er eine abermalige Wiederkehr dieses Jubeltages dem Gesetze der Natur gemäß nicht erleben werde; doch möge man seiner dann freundlich gedenken. Er ahnte nicht, wie wenige Jahre ihn noch von seinem Hinscheiden trennten; aber auch nicht: wie lebendig sein Andenken erneuert ward, als es 1863 galt, den festlichen Tag abermals zu begehen. 1838. 13. April. 1838. 18. März.

Daß die 25jährige Jubelfeier der Leipziger Völkerschlacht in Hamburg ganz besonders weihevoll begangen wurde, bedarf nicht erst der näheren Darlegung; eine Salve von 101 Kanonenschüssen, Geläute mit allen Glocken, feierlicher Gottesdienst in den Kirchen leitete den schönen Tag ein; Abends loderten rings um die Alster Octoberfeuer hoch empor; ein Feuerwerk beschloß die Festlichkeiten. Um auch die Vorstädte an denselben Theil nehmen zu lassen, hatte der Senat großmüthig für diese Nacht die Thorsperre aufgehoben. Im Theater ward „Preciosa" gegeben; vorher sprach Dem. Enghaus einen mit Begeisterung aufgenommenen Prolog. 1838. 18. October.

III. Schmidt-Mühling. 1837–1841.

Ungewöhnlich feierlich ward auch, am 24. Juni 1840, das vierhundertjährige Jubiläum der Erfindung des Buchdrucks in Hamburg begangen. Zum Festraum war das Apollo-Theater gewählt; hier kam u. A. des geistvollen und hochsinnigen Professors Wurm glänzende Rede gegen die Censur zu Gehör; hier fand Nachmittags ein großes Bankett statt, bei welchem es abermals an Reden wie Liedern nicht fehlte, die den würdigsten Bürgerstolz athmeten. Auch war von der Censurbehörde nicht, wie in Goethes Vaterstadt, das Ansinnen gestellt worden: diese Reden und Lieder erst — der Censur vorzulegen. So blieb dem Feste ein vornehmer, freiheitlicher Charakter gewahrt, der die ganze Bevölkerung freudig daran Theil nehmen ließ; die Stadt prangte im Fahnenschmuck, und es wird hervorgehoben, wie außer den auf der Elbe flaggenden Schiffen und Barken sämmtliche Ewerführer[1] nicht nur geflaggt, sondern auch ihre Häuser erleuchtet hatten. Seinen Abschluß fand das erhebende Fest durch eine Aufführung des „Guttenberg" im Stadttheater, deren glücklicher Verlauf gerühmt wird.

1840, 24. Juni.

Das Jahr des Buchdrucker-Jubiläums, 1840, war bekanntlich auch dasjenige, in welchem die Begierde der Franzosen nach dem Rheine sich lauter als jemals äußerte; die Deutschen wurden dadurch in leidenschaftliche Erregung versetzt. Drückend empfanden sie die Zerklüftung des Vaterlandes, mächtig wie nie seit den Freiheitskriegen erwachte das fortan stets wachsende Verlangen nach staatlicher Einigung. Mit ihr sollte — so hoffte das Volk — zugleich die Freiheit kommen, für die es schon einmal gegen die Franzosen ins Feld gezogen war; beides, Einheit und Freiheit, wurde zum größesten Mißbehagen der Regierungen nach und nach immer allgemeiner, immer dringender gefordert. Jene Gelüste nach dem deutschen Strome aber wies die Stimme der Nation einhellig und in flammender

[1] Leute, welche die Waaren von den Seeschiffen in ihren großen Kähnen (Ewern) an die Stadt bringen.

Entrüstung zurück; Nicolaus Becker beantwortete dieselben mit seinem sofort volksthümlichen Liede: „Sie sollen ihn nicht haben." Gleich nachdem es erschienen, wurde dieses Lied von nicht weniger als acht Hamburger Componisten in Musik gesetzt: von E. Marxsen, Groß, Grund, Elkamp, Behls, C. A. Krebs, dem Tenoristen Wurda und dem ehemaligen Tenoristen J. H. Schäffer, der 1838 das Theater verlassen hatte. Seitdem wirkte er nur noch als Componist und Liedervater in Hamburg, wo er am 29. November 1874 starb; die einst von Methfessel ausgestreute Saat gedieh unter seiner Fürsorge zu schönster Blüthe. Auch als Tondichter leistete er nichts Gewöhnliches; einen Beweis dafür lieferte der Abend des 17. December 1840. Um den erregten patriotischen Gefühlen der Hamburger Rechnung zu tragen, ließ die Direction zwischen den Acten von Toepfers Lustspiel „Der reiche Mann" die Compositionen des Rheinliedes von Marxsen, Groß, Grund, Schäffer und Krebs der Reihe nach, wie das Loos sie bestimmt hatte, vortragen; das Publicum sollte den Wettkampf entscheiden. Der Preis wurde J. H. Schäffers Tonweise zuerkannt, die „ganz und gar in das Mark der Dichtung eingedrungen" sei; auf stürmisches Verlangen der jubelnden Menge ward das Musikstück mehrmals wiederholt. Gleiche Ehre widerfuhr der Krebsschen Composition, welche das „Accessit" erhielt. Wenige Wochen später ward das Rheinlied von einer Pöbelrotte roh travestirt; auf Anstiften einiger Schankwirthe demolirten Trunkenbolde am 18. Januar 1841 die Aula des alten Johanneums, wo der Mäßigkeitsverein versammelt war, und brüllte dazu:

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

1840, 17. Decbr.

„Wir wollen ihn nicht haben,
Den Mäßigkeitsverein;
Wir wollen uns noch laben
An Grog und Branntewein.

Unmittelbar vorher hatte der in Altona zum Besuch anwesende Kronprinz von Dänemark, der spätere König Friedrich VII., den Wunsch geäußert: in Hamburg Bellinis „Puri-

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

taner" zu sehen; man willfahrte ihm, allein er kam erst zum Schluß des zweiten Actes, was sehr übel vermerkt wurde. Auf eine an ihn ergangene Einladung hatte König Christian VIII. von Dänemark mit seiner Gemahlin das Hamburger Stadttheater

1840, 24. August.

1840 am 24. August besucht, um „Guido und Ginevra" von Halevy zu sehen; der Großherzog von Oldenburg schloß sich dem König an. Die durch rothen Sammet, Teppiche, Spiegel und Blumen prachtvoll ausgeschmückte Mittelloge des ersten Ranges, das von 72 Candelabern fast taghell erleuchtete Haus, die Festkleidung der zahlreich Versammelten bot einen imposanten Anblick; Kanonenschüsse begrüßten den Monarchen, als er Hamburgs Gebiet betrat und verließ; die berittene Bürgergarde gab ihm das Ehrengeleit. Im Theater wurden die Gäste mit Lebehoch und Tusch empfangen; die Zettel waren auf Atlas gedruckt, die Textbücher zierlich gebunden.

Der oft mißbrauchte Ausdruck eines „seltenen Festes" findet volle Anwendung auf das Silberjubiläum, welches F. L. Schmidt

1840, 1. April.

am 1. April 1840 als Director des Hamburger Stadttheaters beging; er hat mit diesem Feste nur Einen Vorgänger gehabt: Herzfeld, und keinen Nachfolger, denn später hat sich nie mehr ein Director 25 Jahre lang auf seinem Platze behauptet. Die Feier verlief erhebend und schön; am Vormittage um 12 Uhr auf der geschmückten Bühne begangen, trug sie vollständig den Charakter eines Familienfestes. Dieser kam besonders auch dadurch zur Geltung, daß der am 29. October 1833 geborene Enkel des Jubilars, Friedrich Ludwig geheißen wie der Großvater, seinen Künstlerberuf schon als Knabe durch die geschickte Declamation einiger Verse kundgab, die er in dem von Carl Gutzkow zur Weihe des Tages gedichteten Festspiele zu recitiren hatte. Von den Hauptbetheiligten — Schmidt und Gutzkow — besitzen wir Schilderungen des denkwürdigen Tages; leider hat sich in diejenige Gutzkows (in dessen „Rückblicken") mehr als Ein bedauerlicher Irrthum gemischt, wohin die Behauptung zu rechnen ist: Schmidt habe eine vorgeblich improvisirte Rede plötz-

lich schwarz auf weiß aus der Tasche gezogen und die wenigen Worte des Dankes, die hier nöthig waren — abgelesen! Eine Reihe noch lebender, vollkommen glaubwürdiger Zeugen jener Feier hat dem Verfasser vorliegender Arbeit die Unrichtigkeit dieser Darstellung betheuert, und zwar mit besonderem Hinweis darauf: daß Schmidt damals ohne Brille längst nicht mehr lesen konnte. Gutzkow spricht sehr oft aus getrübter Erinnerung, Prölß[1] wirft ihm vor und beweist aus den Acten, daß er über die Dresdener Verhältnisse „wahre Mordgeschichten" erzähle; Aehnliches gilt denn also in Bezug auf Hamburg. Aber es bedarf gar keines äußeren Zeugnisses, um klar zu machen, daß der gewiegte Bühnenkünstler überhaupt schwerlich aus der Fassung, gewiß aber niemals in den Fall zu bringen war, sich lieber eine starke Blöße zu geben, als sich durch ein Impromptu zu retten. Der Jubilar selbst — hinsichtlich dessen Gutzkow, wie von allen übrigen Lebenden, bitter klagt: daß er das Genie des Verfassers von „Patkul" u. s. w. nicht zu würdigen vermochte — hat der Festdichtung zum 1. April 1840 eben so warm und dankbar gedacht, wie ihres Autors; überhaupt zählte F. L. Schmidt jenen Tag zu den erhebendsten Erinnerungen seiner ganzen Laufbahn. III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Ein Jahr später hatte er diese beschlossen; seinem Vorschlage gemäß kam die Mitdirection der Bühne durch Contract vom 22. Januar 1841 in die sehnsüchtig danach ausgestreckten Hände Julius Cornets. Ehe Schmidt, am 31. März 1841, gänzlich zurücktrat, führte er noch in unübertrefflicher Darstellung eine Gallerie seiner Musterbilder vor, darunter Kleists Dorfrichter Adam, von dem gesagt ward: „wenn Schmidt in seinem Künstlerleben nichts als diese Gestalt geschaffen hätte, sie würde hingereicht haben, ihn mit dem Lorbeer zu schmücken, so vollendet ist sie bis in die kleinsten Theile." In gleicher Weise werden 1841, 22. Januar. 31. März.

[1] Gesch. des Hofth. zu Dresden, S. 462 fg. Gutzkow, aus getrübter Erinnerung, nennt den Verfasser „Richard Prölß" (Dionysius Longinus, S. 91). Er heißt Robert.

III. Schmidt-Müßling. 1837–1841.

alle übrigen Schöpfungen Schmidts gewürdigt; man kann keine Hamburger, keine auswärtige Zeitung aus jenen Tagen durchblättern, ohne auf Ausdrücke wärmster Begeisterung für den greisen Meister zu stoßen. Wie die Presse, so feierte auch das Publicum den scheidenden Liebling; deutlich zeigte sich, wie Schmidt seinen Mitbürgern ans Herz gewachsen war: als Künstler, als Ehrenmann, als Familienvater. „Eine ganze Reihe lieber kleiner Wesen steht da," so lesen wir naiv und rührend in einem Localblatte, „die Händchen fromm gefaltet und fleht inbrünstig zum Himmel: Erhalte uns den guten Großvater! So manches Herz, durch Bande der Verwandtschaft oder Freundschaft an den Würdigen geknüpft, hat keine innigere Hoffnung als diese!" Leider sollte sie nicht in Erfüllung gehen; die Blumen- und Lorbeerkränze, welche eine begeisterte Menge am

1841. 31. März.

31. März in verschwenderischer Fülle gespendet hatte, wurden zum Schmucke eines Todten. Schmidt überlebte seinen feierlich-wehmüthigen Abschiedsabend, den er schön und pietätvoll mit einem Drama Schröders begangen hatte, nur um vierzehn Tage; nach dem Ausdruck eines Zeitgenossen gehörte er „zu den wenigen glücklichen Mimen, die ihren Ruhm nicht überdauerten; er schied dahin in voller Rüstigkeit." Seine Bestattung war er-

1841. 3. Mai.

greifend und würdevoll; am 3. Mai 1841, genau vierzehn Jahre nach Eröffnung des neuen Hauses, beging die Bühne sein Ehrengedächtniß — mit einem Prologe von Prätzel und Goethes „Egmont."

Der letzte Künstler von eigenthümlicher Bedeutung, welcher noch den Lehren des großen Schröder gelauscht, der letzte wirkliche Meister der „alten Schule" hatte mit F. L. Schmidt die Augen geschlossen. Die Kunstgeschichte muß ihm, einzelnen Mißgriffen zum Trotze, seinen Platz unmittelbar nach seinem Zeitgenossen und Lehrer Schröder, dicht neben seinem Freunde und Landsmann Iffland anweisen. Mustergiltig als Darsteller bürgerlicher Characterrollen, ausgezeichnet als Bildner junger Talente, verdienstvoll als Schriftsteller, bis an den Abend seines

Lebens thätig als Bühnenvorstand, war F. L. Schmidt in vieler Beziehung ein leuchtendes Vorbild. Seine zahlreichen guten Eigenschaften hat nie wieder ein Hamburger Bühnendirector in sich vereinigt; seine Fehler wurzelten tief in seinem Bildungs- und Entwickelungsgange. So lange Schauspielunternehmer Menschen sind, werden sie Fehler begehen; diejenigen Schmidts verschwinden im Vergleich zu seinen Vorzügen. Dennoch wäre sein Andenken still erloschen, hätte er nicht seine spärliche Muße benutzt, die reichen Erfahrungen seines Künstlerlebens aufzuzeichnen. Friedrich Ludwig Schmidts „Denkwürdigkeiten“, 1875 erschienen und nur drittehalb Jahre später zu erneuter Ausgabe gelangt, wurden begrüßt als cultur- und literargeschichtliches Quellenwerk ersten Ranges. Diesen Werth kann ihnen kein Flug der Jahre rauben, und so bleibt Schmidts Wirken noch über das Grab hinaus für das deutsche Geistesleben fruchtbringend und gewinnreich.

III. Schmidt-Mühling, 1837–1841.

Vierter Abschnitt.

Julius Mühlings und Julius Cornets Direction.

1841—1847.

IV. Abschnitt. Mit F. L. Schmidt war „der letzte Strahl der Schröderschen Kunstsonne“ von Hamburgs Bühne gewichen; das erkannten schon die Zeitgenossen. Der Geschichtschreiber der deutschen Schauspielkunst, Eduard Devrient, macht diese richtige Bemerkung zu der seinigen, fügt aber hinzu: das Band des bisherigen innerlichen Lebens in den Darstellungen auf dem neuen Theater habe sich langsam gelockert, weil dieses Theater räumlich zu groß gewesen sei. „Die personenkargen Situationen der bürgerlichen Stücke, welche bis 1827 noch die wahren Kleinodien der Schauspielkunst waren, wie wurden sie auf dieser breiten Bühne auseinandergerückt! Und wenn sie sich naturgemäß sammelten, wie verschwanden sie auf der weiten Arena dieses Podiums! Schröder mit seinem schwachen und hohen Organ hätte auf dieser Bühne niemals wagen dürfen, seine tragischen Rollen zu spielen.“

Diese Behauptungen sind unzählige Male nachgeschrieben und nachgesprochen, aber schwerlich je näher geprüft worden; ihre Hinfälligkeit hätte sonst längst zu Tage treten müssen. Zunächst ist die Anschauung, von der Devrient ausgeht: als sei es das höchste Ziel der Schauspielkunst, bürgerliche Stücke mit personenkargen Situationen aufzuführen, eine kleinlich-beschränkte; hätte man zu wählen zwischen einer Bühne, auf der nur Iffland, und einer anderen, auf der nur Schiller

gut zu spielen wäre, so dürfte die Entscheidung nicht schwanken. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.
Schillers Tragödien aber kamen, ähnlich wie Götz von Berlichingen, erst im neuen Theater zur Geltung; am glänzendsten dann, als man sie am würdigsten aufführte: 1859. Goldene Früchte erheischen eine goldene Schale mit gebieterischer Nothwendigkeit; es ist thöricht, solche Schale zu schmähen, weil sie für dramatische Hagebutten und Schlehen nicht paßt. Bedenklicher noch ist Devrients Klage über die „zu weite Arena des Podiums;" ein Umstand, für den er an anderer Stelle „den Schlendrian" zur Verantwortung zieht, der sich gescheut habe, geschlossene Decorationen anfertigen zu lassen.[1] Wirklich darf allein dieser Schlendian angeschuldigt werden; Schröders Ensemble, das Devrient bewundert, spielte eben auch in geschlossenen Decorationen,[2] trotz der viel kleineren Bühne. Ganz unzutreffend aber dürfte Devrients Muthmaßung über Schröder sein, mit wie dreister Zuversichtlichkeit sie auch vorgetragen wird. Will man in Bezug auf Schröder Hypothesen aufstellen, so darf man glauben, daß dieser Meister seiner Kunst grade der Erste gewesen wäre, welcher dem neuen Hause alle Vortheile abgewonnen hätte. Sein Organ, das weder schwach noch hoch war, sobald es der Aufgabe gemäß stark und tief klingen sollte,[3] würde für tragische Rollen ganz sicher mehr als ausgereicht haben, weil — Schröder zu sprechen verstand. Oder soll man annehmen, er sei in dieser Fertigkeit von Caroline Bauer übertroffen worden?

Nein, nicht das neue, große Theater[4] hat, wie Devrient

[1] Schauspielk. IV, 228.

[2] Minerva, 1818, S. 289. Vergl. Schütze, Hamb. Th. Gesch. S. 699.

[3] Meyer, Schröder, I, 230, 236. II, 1, 350. Hier heißt es ausdrücklich von Schröder, daß er „ohne großer Anstrengung zu bedürfen, überall verständlich" war. Vergl. noch Meyer, II, 2, 187 — wohl die schlagendste Widerlegung des Devrientschen Hirngespinnstes —; ferner: II, 2, 207: „Sanftheit der Sprache läßt sich sehr wohl mit Verständlichkeit vereinigen"; endlich II, 2, 230.

[4] 1852 ließ sich eine unanfechtbare Autorität, Carl Toepfer, folgender-

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

meint, der Schauspielkunst in Hamburg „das Todesurtheil gesprochen," sondern die Trägheit der Darsteller, deren Gedächtnißfehler[1] auf der weiten Arena dieses Podiums allerdings nicht zu vertuschen waren; vornehmlich aber die Unfähigkeit der Directoren. Devrient wird Niemand einreden können: daß Unternehmer, wie sie nach und nach an die Spitze des Instituts traten, in einem kleineren Hause die Kunst zur Blüthe gebracht hätten; auch deutet er selbst das Richtige an, wenn er sagt: der künstlerische Werth der Darstellungen sei gesunken, der Ernst, die Genauigkeit der Studien und Proben sei verfallen, „während es lediglich auf die Ausbeutung der Neuigkeitssucht des Publicums und der Opernlust abgesehen war."

Diese Zustände läßt Devrient — zu spät — mit der Uebernahme des Directorats durch Cornet beginnen, „durch den die Oper um so mehr in Schwung kam, der Rest künstlerischen Geistes und Tones aber zu Grunde ging, und das Schauspiel unter Mühling um so mehr verfiel. Seine ökonomischen Fähigkeiten gaben dem Theater immer mehr den Charakter eines industriellen Unternehmens." Hieran ist richtig, daß Mühling die Leitung der Oper an Cornet abtrat, um seine eigene Thätigkeit dem Schauspiel zu widmen; wie weit Devrient übrigens

maßen zur Sache vernehmen: „Viele Stimmen ersuchten uns, öffentlich aufzufordern, daß man lauter sprechen möge. Mit dem „Lauter" allein ist es nicht gethan, wir wollen die Herren und Damen ersuchen, daß sie auch besser sprechen. Der Zuschauer hört sie, aber er versteht sie nicht. Man kann leise, ja tonlos reden auf dem Stadt-Theater und wird doch verstanden, wenn man nur künstlerisch spricht. Ein übelberathener Natursprecher kann schreien, wie der Schiffs-Capitain durch das Sprachrohr, und hat Mühe, sich verständlich zu machen. Ein Kunstredner flüstert und ist deutlich. Unser Stadt-Theater wird in seinen akustischen Verhältnissen von Jahr zu Jahr fehlerhafter, oder die Schauspieler sprechen schlechter — Eines davon ist der Fall." Das Gerede von den „zu großen Schauspielhäusern" erscheint danach vollends hinfällig; man vergleiche doch auch, was sofort nach der Vorstellung des 3. Mai 1827 über die Aussprache der Künstler gesagt wurde!

[1] Devrient schlug diese freilich nicht hoch an; er selbst lernte nach Gutzkows Bericht äußerst mangelhaft.

fehl geht, lehrt die nachfolgende Darstellung. Zunächst sei nur bemerkt: daß auch Cornet lediglich Geld verdienen wollte; die Mittel dazu kümmerten ihn wenig, Rücksichten waren nicht seine Sache. Da seine Ziele weder auf Würdiges noch Hohes um des Edlen selbst willen[1] gerichtet waren, so verhielt er sich auch ungläubig zweifelnd, wenn er Andere auf den Pfaden idealer Anschauungen fand; neben cynischem Skepticismus besaß er die nicht beneidenswerthe Gabe: sich durch barsch zufahrendes, jähzorniges Auftreten verhaßt zu machen. Weil beide Directoren „Julius" hießen, so unterschieden die Künstler sie bezeichnend als „Julius der Gütige" — Mühling — und „Julius der Tyrann." Immerwährende, oft garstige Händel Cornets mit dem Personal, die sich zum Theil bis vor die Lampen, ja bis in die Presse fortpflanzten, bildeten den unliebsamen Beleg für das Zutreffende dieses Beinamens. IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

Wie Mühling einst durch Schmidt, so wurde jetzt Cornet durch Mühling dem Publicum vorgestellt (1. April 1841); auch diesmal hielt der neue Director eine Antrittsrede, worin er sagte, was er alles für die Kunst thun wolle. Wirklich geschah etwas für — das Gebäude; in der Charwoche, während deren noch immer nicht gespielt werden durfte, mußte der Maler Kitzerow einen neuen Plafond ausführen. In den einzelnen, durch goldene Stäbe abgetheilten Fächern desselben zeigten Genien auf kleinen Tafeln die Namen: Ekhof, Ackermann, Schröder, Brockmann, Goethe, Schiller, Lessing, Iffland. Die Logenbrüstungen wurden aufgefrischt und im Parterre numerirte Plätze eingerichtet, außerdem ward das Podium etwas vorgerückt. Auch blieb das Publicum nicht lange im Unklaren: welche Genüsse ihm die neue Direction zu bereiten gedachte. Anfangs Mai erschien eine handgreiflich officiöse Notiz: „da die Theaterfreunde oftmals über die Vernachlässigung des recitirenden Dramas 1841. 1. April.

[1] „Dieser ausgesungene Tenorist" ruft J. W. Christern schon 1842 in komisch wirkendem Aerger, „zeichnet zum Lessing-Denkmal" (in Braunschweig) „— achtzehn gute Groschen!!!"

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847. geklagt hätten, so werde nächstens eine interessante Zauberposse: „Die Weiber im Harnisch" neu in Scene gehen, worin ein beliebter Bühnendichter die Idee der Frauen-Emancipation mit Laune verspotte." Diese Emancipation bildete damals den Gegenstand lebhafter Erörterungen; sie diente mehrfach zur Grundlage von Theaterstücken, deren dauerhaftestes wohl Benedix' 1842. 3. October. „Doctor Wespe" (in Hamburg am 3. October 1842 zuerst aufgeführt) gewesen ist. Jener „beliebte Bühnendichter," der im Auftrage der Stadttheaterdirection über die Schwächen der Zeit zu scherzen hatte, war Carl Toepfer; starke Reclame bereitete auf seine Posse vor. Mit unverhohlenem Cynismus wurde gesagt: „Was diese neue Erscheinung zum Kassenstücke machen wird, ist: daß darin 50, schreibe fünfzig junge Mädchen, dem Vernehmen nach, in geschmackvoller neugriechischer Uniform paradiren, exerzieren, manövriren und Sturm laufen werden." Die Unternehmer, „welche weder Mühe noch Kosten gescheut hätten," glaubten daher auf außergewöhnlichen Erfolg rechnen zu dürfen.

1841. 24. Mai. Am 24. Mai ging das Spectakelstück in Scene; die besten Kräfte waren darin beschäftigt (Cornet selbst hatte eine Hauptrolle übernommen), die neugriechische Tracht saß den fünfzig Weibern wie angegossen. Momentane Wirkung blieb daher um so weniger aus, als Toepfer sich seiner Aufgabe gewandt genug entledigt hatte. Dennoch würde die Kunstgeschichte, deren Maßstab nicht der äußere Erfolg einer Dichtung ist, von jener Gelegenheitsarbeit schwerlich Notiz nehmen, hätte dieselbe nicht einen unerwartet merkwürdigen Fortschritt angebahnt. Von Toepfers Posse: „Die Weiber im Harnisch" datirt die Einführung der Tantième in Deutschland.

1841. 29. Novbr. „Der 29. November 1841 wird immerdar in den Annalen der Hamburger Bühne ein schönes Blatt füllen; von allen Theatern Deutschlands ist hier zuerst die Schranke der Barbarei gefallen, die sich bisher zwischen Directoren und Schriftstellern erhob." Mit diesen Worten beginnt ein Aufsatz in dem von

Toepfers Schwager herausgegebenen Blatte, welches froh verkündigte: „aus freien Stücken habe die Leitung dem Verfasser der „Weiber im Harnisch“ einen Antheil vom Ertrage der zwölften Vorstellung seines Stückes bewilligt.“ Gleichzeitig ward bekannt gegeben: die Unternehmer seien entschlossen, fortan jedem Autor einer erfolgreich gegebenen Novität, außer dem Honorar, gewisse Einnahme-Antheile als besondere Vergünstigung zuzubilligen. Das Hamburger Stadttheater stellte damit nach den Worten eines Betheiligten (unstreitig Toepfers) „ein Beispiel der Noblesse von Privatunternehmern auf, dem gewiß alle Intendanzen u. s. w., welche mit fürstlichen Geldern schalten, folgen werden; so daß der dramatische Schriftsteller endlich hoffen darf, an dem von seiner Phantasie angezündeten Feuer, woran bisher nur die Directoren ihren Braten schmorten, doch auch wenigstens ein bescheidenes Süppchen kochen zu können.“ Zunächst ward festgesetzt, daß am Hamburger Stadttheater in der Regel die zehnte, häufig schon die siebente Vorstellung eines Stückes als Benefiz für den Autor gelten sollte. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Ein noch vorhandenes Rechnungsbuch Mühlings[1] läßt uns Einblick in die Honorarverhältnisse jener Epoche thun; sie waren so überaus ärmlich, daß Mühlings Schritte zu ihrer Verbesserung wirklich einem dringenden Bedürfniß entgegenkamen.[2] Er sah ein: daß *über* dem Schauspieler der Dichter steht, und daß die Bühne in eine völlig unhaltbare Lage geräth, wenn sie der Literatur gegenüber ihren dienenden Charakter einbüßt; in der Neuzeit dagegen mußte man erfahren, daß Directoren „von den über alle Maßen gesteigerten Autorenhonoraren“ in vollem

[1] Classificationsbuch der Ausgaben des Hamburger Stadttheaters vom 1. April 1837 — ult. März 1847. Ein starker Quartband.

[2] An Honoraren für Manuscripte und Partituren ward in den sechs Theaterjahren vom 1. April 1841 bis 31. März 1847 bezahlt: 1) 4239 ℔ 12 ß (gegen 2167 ℔ 12 ß im Vorjahr; diesen Unterschied bewirkte die Tantième). 2) 3436 ℔ 8 ß. 3) 6153 ℔ 13 ß. 4) 7741 ℔ 11 ß. 5) 5749 ℔ 14 ß. 6) 6000 ℔ 4 ß. Die Gäste bekamen etwa das Zehnfache; vergl. weiter unten.

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

Ernste „den pecuniären Verfall“ ihrer Institute herzuleiten die Stirn hatten.[1] Als Manuscripte noch straflos gestohlen werden durften, war das Autorenhonorar freilich niedriger.

Auch die zweite deutsche Bühne, welche Tantièmen zahlte, war eine Hamburgische; dem Stadttheater folgte 1843 das Thaliatheater. Ehe es eröffnet ward, machte sein Director bekannt: „er sichere dem Verfasser eines zwei Stunden spielenden Stückes außer dem Honorar für die erste, noch die halbe Einnahme der 8., 20., 30. u. s. w. Vorstellung zu, gleichviel ob dasselbe Original oder Uebersetzung sei, *da der Schauspieldirector nur den praktischen Nutzen einer Bühnenarbeit zu würdigen habe.*“ Unverhüllter, als in dieser Motivirung hat wohl nie ein deutscher Theaterunternehmer seine Gleichgiltigkeit gegen die vaterländische Literatur zur Schau getragen, Heinrich Laube ausgenommen, der am 8. April 1877 gegen die Actionäre des Wiener Stadttheaters über den Abschluß von Literarconventionen mit Frankreich bittere Klage führte, da nun die Einfuhr französischer Modewaare unliebsam vertheuert sei. Als ob es zweier Culturvölker würdig wäre, auf dramatisch-musikalischem Gebiete Vogelfreiheit herrschen zu lassen!

Erst am 10. März 1844 veröffentlichten die Hofbühnen von Berlin und Wien Tantième-Reglements, welche den Autoren zehn Procent aller Einnahmen ihrer Stücke sicherten, doch schon am 7. April 1847 minderte der Berliner Intendant von Küstner die zehn auf sieben Procent herab — er, welcher darstellende Künstler um jeden Preis,[2] auch um den der Ehren-

[1] Wie z. B. Adolf Röpicke, in der 1876 erschienenen Schrift: „Das Bremer Stadttheater.“ Es ist nicht bekannt, daß auch nur ein einziger deutscher Dramatiker diesem Bremer Impresario seine dreiste Ungehörigkeit verwiesen hätte.

[2] Prölß (Dresd. Th. Gesch. S. 510) erzählt: Frl. Bayer habe 1842 einen Brief gezeigt, worin Küstner ihr geschrieben: „sie solle fordern, *was sie nur wolle*; sie dürfe auf Annahme rechnen.“ Tichatscheck erhielt das Angebot: 8 Jahre in Berlin mit enormem Gehalt, Urlaub u. s. w. zu singen,

haftigkeit, an seine Bühne zu fesseln bemüht war! Diese Maß- IV. Mühling-
regel eines Königlichen Beamten tritt erst dann in ihrer ganzen Cornet,
Nichtswürdigkeit hervor, wenn man auf das Stadttheater zu 1841–1847.
Hamburg blickt, dessen Direction im November 1846 beschloß: 1846,
statt wie bisher die zehnte, stets die sechste Aufführung eines November.
Bühnenstückes dem Verfasser als Tantième-Benefiz zu bewilligen. Gewiß ist dies Verfahren auf das Wärmste anzuerkennen; dennoch war die ganze Behandlung der wichtigen Angelegenheit eine verfehlte. Schon 1845 machte Toepfer auf die Nothwendigkeit einer Ergänzung des Tantième-Reglements aufmerksam: „Wenn ein Stück beim Ankauf mit einer Summe bezahlt wurde, die manche Sängerin als Honorar für Eine Gastrolle schnöde abweisen würde, und das Stück lebt Jahrelang auf dem Repertoire — soll der Verfasser leer ausgehen? Nein — die Bühnen müßten den älteren Autor für das Mißgeschick, daß er früher geboren worden, trösten, für neustudirte Stücke ebenfalls Tantième bewilligen, und Alle, welche bei armseliger Bezahlung volle Häuser gemacht haben, würden die Feder wieder liebgewinnen.“ Umsonst! Die Bühnen nahmen gar keine Notiz von diesem begründeten Anruf; weßhalb nicht? sagt uns Toepfer ebenfalls: „Von außerhalb berufene Unberufene[1] machen sich (in Berlin) breit mit „Protection“ deutscher Dichter und lassen ihre Stücke liegen: französische Dutzendwaare bekommt keine Tantième, man führt sie auf. Wie alles in Deutschland, was des Schriftstellers Lage verbessern soll, zerflattert auch die Tantième in Nebel. Man nimmt damit den Verfasser älterer Stücke in Strafe, weil er das Verbrechen beging, früher zu

nach Ablauf dieser Frist aber noch 36,000 Thaler obendrein zu erhalten. Der deutsche Dichter — mochte am Hungertuche nagen. Und einen Mann wie diesen Küstner, der stets auf durch und durch unsittlichen Grundlagen wirthschaftete, verherrlicht Ed. Devrient wegen „seines rührigen Eifers, sich für den Nutzen des deutschen Theaters hervorzuthun“ —! (Schauspielk. V, 305.)

[1] Küstner, über den Toepfer durchweg mit vernichtender Schärfe spricht; ebenso Prutz in seinen Dramaturg. Blättern.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

leben; man füttert mit dem Mark seines Daseins eine Camarilla, eine Schaar Tänzer und Tänzerinnen, eine Heerde katzenbuckelnden Gesindels[1] — warum lebt er? Muß ein dramatischer Schriftsteller alt werden? Wo steht das geschrieben? „Wir haben sein Stück nicht gestohlen, wir haben es ehrlich angekauft, als Manuscript für zwanzig Thaler oder gedruckt vom Buchhändler für zwei Thaler; daß es uns Tausende einträgt, ist *unser* Verdienst, *wir* haben verstanden, es auszuwählen, es hat gefallen; muß dies dem Verfasser, der als Deutscher Genügsamkeit lernen kann, nicht genug sein?" Schneidend bittere Klagen, denen Robert Prutz bald darauf das schlagende Argument folgen ließ: „Wäre der Rechtssinn in Deutschland so ausgebildet, wie er roh ist — man hätte dies Danaergeschenk einer aus Gnade bewilligten Tantième mit Entrüstung zurückgewiesen, weil hier zwei Hoftheater aus höchsteigener Macht-

[1] „Während der Lustspieldichter Albini (v. Meddlhammer) 1838 *Hungers starb*, bereisen Sänger und Tänzer Italien, um sich Landhäuser zu kaufen. Hat nun Meddlhammer mit seinen Lustspielen: „Gefährliche Tante", „Kunst und Natur" dem Publicum nicht dasselbe Vergnügen gewährt, wie Herr N. N. mit seiner Stimme, oder Demoiselle X. mit ihren Beinen? Gewiß. Und dennoch darbte Einer und der Andere ward überfüttert. Wie geht das zu in dem durch seine Gemüthlichkeit und Gerechtigkeitsliebe so hoch berufenen Deutschland? Sehr natürlich. Sänger und Tänzer mußte man vorführen, denn „der allerhöchste Hof" wünschte dies; man warf also das vaterländische Gold verschwenderisch den Ausländern zu, und um das Gleichgewicht herzustellen, knickerte man gegen die deutschen Dichter, um die sich „der allerhöchste Hof" nicht bekümmerte. Man konnte ja alte Lustspiele von Schröder, Kotzebue u. s. w. geben, und die neuen ignoriren — aber mit alten Tänzerinnen durfte man nicht kommen, und die jungen, renommirten kennen ihren Werth. Die Theater haben Hunderttausende gekostet, die Theater haben stimmbegabte Naturalisten und kopflose Fußkünstler reich gemacht, die Theater haben ein Heer von Offizianten gemästet, enorme Pensionen bezahlt — *den Dichter haben sie maltraitirt*, denn „der allerhöchste Hof" fragt nicht nach ihm. So war es in Deutschland." (Toepfer in den Originalien, 1848, Nr. 81, Sp. 648.) Es ist gewiß nicht richtig, wenn Ed. Devrient (IV, 185) behauptet: „Die Hofintendanzen waren [1830] *nachgiebig gegen die Autoren* aus Furcht vor journalistischen Angriffen derselben."

vollkommenheit auf administrativem Wege, mit Umgehung, ja, Beseitigung aller rechtlichen Instanzen, Gesetzgeber und Vollstrecker in Einer Person, kurzweg durch Reglements erledigen, was ein so würdiger, wie dringlicher Gegenstand allgemeiner öffentlicher Gesetzgebung gewesen wäre." Er ahnte nicht, daß noch Jahre verstreichen sollten, ehe das Verhältniß der Schriftsteller zur Bühne wenigstens eine rechtskräftige Unterlage erhielt. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Die Entwickelung des Tantièmewesens in Deutschland wird von Eduard Devrient auf seine Weise dargestellt, d. h. grade umgekehrt so, wie sie wirklich vor sich ging.[1] Seine mehr als mangelhafte Kenntniß der Thatsachen erklärt wohl auch das schiefe Urtheil über Mühling; ein Mann, der lediglich „ökonomische Fähigkeiten" besaß, hätte sich nicht so „human" (wie ein dankbarer Dichter 1841 ersterbend sagte) gegen Autoren und Componisten gezeigt. Wirklich kam durch Mühlings Rührigkeit auf dem verödeten Gebiete des Schauspiels manches Gute zu Stande; gleich im ersten Jahre wird mehr als Eine Vorstellung der zahlreich gegebenen classischen Dramen freundlich beurtheilt. „Kabale und Liebe" erhielt durch Hendrichs und Dem. Weißbach als Ferdinand und Louise neuen Reiz; Kleists „Prinz von Homburg" mit dem nämlichen Künstlerpaare als Prinz und Natalie gewährte „einen hohen Genuß"; „Wallenstein" am 22. December 1841 mit Lenz als Friedland fiel im Ganzen gelungen aus; Hendrichs als Max, Mad. Lebrun als Gräfin Terzky, Gloy als Gordon waren sogar vortrefflich. Am 9. Februar 1842 gab Hendrichs den Hamlet, freilich mit wenig Erfolg, denn das Denken war nicht seine Sache. Desto glücklicher wirkte er als Romeo; neben ihm spielte Bertha Stich die Julie (9. April 1842) und führte sich dadurch vortheilhaft

1841, 22. Decbr.

1842, 9. Februar.

1842, 9. April.

[1] Er läßt (Schauspielk. V, 301 fg.) die Hofbühnen von Berlin und Wien die Tantième zuerst einführen; 1851 (statt 1845!) habe sich München, dann auf einige Zeit das Hamburger Stadttheater angeschlossen. Natürlich sind ihm diese Angaben unzählige Male nachgeschrieben worden.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. als neues Mitglied ein. In ihr war ein passender Ersatz für Dem. A. Weißbach gewonnen, welche nach Prag ging; „das schön entwickelte Talent, das sittliche Betragen und die Anspruchslosigkeit" der Scheidenden ward sehr bald auch Bertha Stich nachgerühmt, welche nun zwei Jahre lang das Fach der 1844, 29. Juni. ersten Liebhaberin bekleidete. Am 29. Juni 1844 heirathete sie den Arzt Dr. A. F. Miehe, entsagte der Kunst und starb zu Hamburg am 15. August 1876, nur kurze Zeit vor ihrem 1841. Gatten. Außer Bertha Stich wurden 1841 noch andere tüchtige Kräfte von Mühling engagirt; die bedeutendste war Roderich von Lehmann, der aus Riga kam. Das glänzende komische Talent dieses Künstlers ward sofort gewürdigt; man rühmte schon damals jenen Vorzug an ihm, der ihn später zum Liebling der gebildeten Kreise Hannovers machte: „es ist ihm mehr um die Zustimmung der Kenner, als um den Beifall der 1844. Gallerie zu thun." 1844 vertauschte R. v. Lehmann Hamburg mit Königsberg, ward aber schon 1845 für jene Residenz gewonnen. Als das Königreich 1866 seine Selbständigkeit verlor, wollte es ihm, dem verwöhnten Günstling des entthronten Monarchen, dort nicht länger behagen. Er sprach seine Empfindungen so rücksichtslos aus, daß die preußische Intendanz sich gezwungen sah, ihn zu entlassen; sein Verlust war nicht zu ersetzen. Roderich von Lehmann, ein geborener Dessauer, starb am 17. März 1873 zu Dresden; Tausende hat er erheitert, aber Niemand widmete ihm auch nur das bescheidenste biographische Denkmal.

Wie mit dem Engagement von Künstlern, so hatte Mühling Glück mit Novitäten. Am meisten zündete ein tief ernstes Werk, welches Schmidt 1838 als „unbrauchbar" zurückgegeben hatte: „Dom Sebastian", dramatisches Originalgedicht in fünf 1841, 6. Decbr. Akten (und in Versen) von A. E. Wollheim, am 6. December 1841 mit Hendrichs in der Titelrolle, zum Benefiz für Dem. Weißbach (Maria), zuerst aufgeführt und bis zum Januar 1842 sieben Mal wiederholt. Wollheim erhielt einen Theil der

siebenten Einnahme als Tantième, so daß er im Ganzen 272 ℔ 13 ß bezog; im Vergleich zu den Gagen der Schauspieler immer nur eine Bagatelle, aber ohne die Tantième wäre sie kaum halb so beträchtlich gewesen.[1] Auch „Tillys Tod" von Wollheim (21. April 1842, Honorar: 138 ℔ 2 ß) gefiel dem Publicum, doch nicht der Kritik; jenes ergötzte sich an den Belagerungen, Märschen, Schlachten und Evolutionen, die ihm vorgeführt wurden. „Dom Sebastian" kam auch in Berlin zur Aufführung, wo es den Verfasser in einen Federkrieg mit dem Dramaturgen Professor Rötscher verwickelte; ohne Fehde ging es bei Wollheimschen Stücken selten ab.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1842, 21. April.

Großes, langandauerndes Glück machte auf der Hamburger Bühne „Muttersegen, oder die neue Fanchon", Schauspiel mit Gesang in fünf Acten nach Lemoine von W. Friedrich (pseudonym für Fr. W. Riese); die Musik hatte Schäffer componirt. Das Stück ging zuerst am 13. October 1841 zum Benefiz für Hendrichs (André) in Scene und erntete sofort jenen entschiedenen Beifall,[2] dessen es bei einem leicht gerührten Publicum in großen wie in kleinen, ja kleinsten deutschen Städten Jahrzehnte lang unfehlbar sicher war. Dem Hamburger Stadttheater kam die gute Aufnahme, welche „Muttersegen" fand, sehr gelegen, denn Cornets wenig umsichtige Verwaltung der Oper hatte bereits ein starkes Deficit herbeigeführt. Das Drama mußte es decken. Die Bestrebungen, welche Mühling diesem widmete, fanden so warme Anerkennung, daß wir schon im Sommer 1841 förmlichen Vertrauensvoten für den thätigen Mann begegnen; das „gute, anziehende Repertoire", besonders „größerer Fleiß der Einzelnen" wird gerühmt. In der That leistete Mühling in dieser Zeit alles, was reger Eifer, ohne besonders geniale Begabung, nur immer leisten kann; eine Schule zu begründen, wie etwa Schröder, war er nicht bedeu-

1841, 13. October.

1841, Sommer.

[1] Vergl. Ed. Devrient, Schauspielk. IV, 229.

[2] Die Marie ward von Dem. Widtun, Chonchon von Dem. Eichbaum gegeben. Gutzkow (Rückblicke, 259) rühmt Ida Brüning als Chonchon.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

tend genug veranlagt. Es kam die Zeit, wo jeder Einzelne auf eigene Faust Comödie spielte; die kunstvollendete Harmonie eines schön zusammenstimmenden Ganzen im Sinne jenes Meisters wurde nicht mehr geboten. „Keiner," sagte Toepfer, „fühlt sich mehr als Glied einer unzerreißbaren Kette, als nothwendiger Theil eines Ganzen, welches oft Selbstverläugnung fordert. Das Naturalistengeschwätz tritt an die Stelle rhetorischen Vortrags; Einer wird undeutlich durch unkünstlerisches seelenloses Geschrei, der Andere durch leises und kaltes unarticulirtes Hinreden. Die Meisten spielen und sprechen, wie sie wollen, deutlich oder chinesisch, rein oder dialectvoll, geschwind oder langsam, lau oder kalt — je nachdem sie etwas mehr oder weniger Schulbildung zu dem bequemen und gutbezahlten Comödiantenstande mitgebracht haben." Totalwirkungen gehörten zu den halbverklungenen Sagen; mit ihnen schwand eine Reihe guter alter Stücke von der Scene, die nur durch Totalwirkung Leben erhalten hatten. Bei diesen Zuständen, welche nach und nach völlig chaotisch wurden, konnte es schon als Gewinn gelten, daß Mühling die Vorstellungen anfänglich wenigstens durch das äußerliche Band besseren Memorirens — wozu nur Fehringer sich nicht bewegen ließ — etwas fester zusammenzuhalten trachtete; jegliche Willkür der Einzelnen zu beseitigen, fehlte ihm die Autorität.[1] Schlimmer noch erscheint, daß auch Mühling gelegentlich einem „chinesischen Magier" das Feld überließ; ironisch wurde er deßhalb belobt: Taschenspielerkünste seien ja auf dem Theater nicht neu; „werden nicht von den Schauspielern oft die schönsten Reden des Dichters in Unsinn metamorphosirt? Verschwinden im Munde der Mimen nicht oft ganze Sätze, wie die Uhren in den Händen des Magiers? Dieser Gaukler ist also ganz an rechter Stelle." Erfolg hatten solche Mahnrufe jetzt so wenig, wie früher. Auch die Forde-

[1] Er konnte es nicht einmal dahin bringen, daß die Künstler ihren Bart opferten, wo die Aufgabe es erheischte; von gepuderten Köpfen mit Schnurr- und Knebelbärten war unter Schmidt nie die Rede.

rung: franzöſiſche Stücke minder willig aufzuführen, fand kein IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.
Gehör; vergeblich rief Carl Toepfer: „Wenn durchaus die deutſche Bühne mit franzöſiſchem Futter gemäſtet werden muß, warum ſortirt man nicht wenigſtens ſorgfältiger? Das Vorführen von Gemeinem muß den Geſchmack endlich ſo abſtumpfen, daß die Schauſpielkunſt den Bajazzo einer Reiterbude als erſtes Talent zu engagiren gezwungen iſt. Die Ueberſetzer haben es längſt aufgegeben, zu wählen, bei der Bearbeitung deutſche Geſinnung zu Rathe zu ziehen und Ehre zu erwerben. Jauchzt der Pöbel in Paris dem Kehricht einer Winkelbühne zu, ſo fällt anderen Tages der tactloſe Ueberſetzungsmichel über das Machwerk her, und bald wandert es bei uns ein. Möchte doch einmal ſo viel Deutſchheit in die Deutſchen fahren, daß ein deutſches Publicum ein nationales Theater begehre und die franzöſirenden Krämer aus dem Tempel jage. Haben wir uns geweigert, Franzoſen zu werden in politiſcher Hinſicht, geweigert mit Büchſe, Geld und Opfern, ſo wollen wir uns auch ſtemmen, im Theater Franzoſen zu werden, mit Feder, Ziſchen und à la porte.“ Nicht die Unternehmer, wohl aber die Kunſtfreunde wurden durch ſolche oft wiederholten Mahnungen wach gerüttelt; nur wenige der Bearbeitungen, welche fingerfertige Ueberſetzer zahllos aus Frankreich einſchleppten, gefielen einem Publicum, „deſſen Solidität ſprüchwörtlich war, und welches eher auf das Hemd, als auf den Rock zu ſehen pflegte.“ Unausgeſetzt blieben die Schauſpieldirectoren bemüht, an dieſer noch 1843 gerühmten Solidität zu rütteln; die Ueberſetzer 1843.
„franzöſiſchen Kehrichts“, welche dabei halfen, ſahen ſich faſt alle überflügelt durch B. A. Herrmann, der jährlich mindeſtens vier bis fünf Bearbeitungen lieferte; die Geſammtzahl ſeiner Uebertragungen beläuft ſich auf 123. Doch fabricirte er ſo haſtig, daß ſeine Erfolge ſelbſt dann oft geſchmälert wurden, wenn er ein erträgliches Original vor ſich gehabt.

Unter den deutſchen Novitäten hatte keine ſo entſchiedenes Unglück, wie Gutzkows „Schule der Reichen“ (25. October

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1841), welche auf das bestimmteste abgelehnt ward; man hörte die Behauptung: „persönlicher Haß, Schadenfreude und Rachsucht vieler Feinde, die sich der Verfasser gemacht," seien an dieser Ablehnung mitschuldig. Gutzkow suchte durch eine „Analyse" des Stückes, die er in den Hamburger Nachrichten veröffentlichte, das Urtheil des Publicums milder zu stimmen; allein vergebens. Er mußte den Mißerfolg um so herber empfinden, als sein Stück zum Benefiz für das beliebte Ehepaar Lenz gegeben war, welches man in sehr genauer Unterscheidung demonstrativ ausgezeichnet hatte; steigender Hohn dagegen begleitete die Dichtung. Auch die Presse verwarf sie am nächsten Tage mit seltener Einstimmigkeit. Gutzkow war dergestalt erbittert, daß er sich „so wegwerfen und blamiren" mochte, einen jüdischen Literaten Namens Joseph Mendelssohn wegen dessen Kritik in seinem ganz obscuren Panorama der Gegenwart öffentlich zur Rede zu setzen; mit der Direction des Stadttheaters brach er alle Verbindungen ab. Sein „weißes Blatt" ließ er 1843 zuerst in Altona[1] darstellen; endlich führte „die Vermittelung eines Freundes" (unzweifelhaft Baisons) eine Aussöhnung herbei. Möglich, daß der reizbare Mann aussprach, was er später in seinen Rückblicken drucken ließ: „in Folge glänzender Cassenerfolge" habe Cornet der „Schule der Reichen" ein Fiasco „gegönnt". Sollte wirklich je ein Theaterdirector der Welt so gegen sein eigenes Fleisch wüthen? Es ist kaum zu glauben, um so weniger, als das Stück — bezahlt mit 135 ℔ — besonders sorgfältig inscenirt war; Gutzkow erwähnt dies so wenig, wie den Umstand, daß es sich am 25. October 1841 um eine Benefizvorstellung handelte. Die „Freischütz"-Aufführungen mit neuer Wolfsschlucht, denen seine getrübte Erinnerung den Hauptantheil am Scheitern seiner Arbeit zuschiebt, fielen in den November 1839; im October 1841 war dies Tonwerk nicht auf dem Repertoire.

1841. 25. October.

[1] Das dortige Theater stand unter der Leitung Plocks, der zuvor als Komiker am Hamburger Stadttheater engagirt gewesen.

Die Oper brachte im ersten Jahre der neuen Direction kaum etwas nennenswerthes; Chelards „Macbeth" (14. August 1841) mit gar keinem, Lortzings „beide Schützen" (18. November 1841; Honorar: 162 ℛ) mit freundlichem, aber nicht eben glänzendem Erfolg blieben das beste; auch „die Ochsenmenuett" (Melodieen von Haydn zu einer Operette verwendet) gefiel in neuer Studirung. Sonst aber hatte Cornet Unglück: er selbst, der trotz seiner Stimmlosigkeit noch immer als Sänger bewundert sein wollte, ward von dem darüber mit Recht unwilligen Publicum am 1. August 1841 ausgezischt; das Gleiche war der einst hochgefeierten Wilhelmine Schröder-Devrient am 4. Juli 1841 begegnet. „Sie zeigte im wahren Sinne des Wortes keine Spur von Stimme mehr," sagen die Originalien, und brandmarken mit schärfstem Wort „jene leidige Künstlereitelkeit, die eine theatralische Laufbahn nicht rechtzeitig beenden kann". Die Sängerin war als Mitwirkende zum dritten norddeutschen Musikfeste gekommen, welches an sechs Julitagen jenes Jahres ungemein glänzend begangen ward; C. A. Krebs gebührte das größte Verdienst um das schöne Gelingen. Drei Concerte, Festmähler, eine Alsterfahrt, Illumination des Jungfernstiegs, endlich eine Maskerade im Stadttheater bildeten die wohl aufgenommenen Theile eines erfreulichen Ganzen; die Sängerin Duflot-Maillard, sowie Franz Liszt, welche bei dem Musikfeste mitgewirkt, concertirten noch im Stadttheater.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1841, 14. August. 18. Novbr.

1841, 1. August. 4. Juli.

Wie das Gastspiel Wilhelmine Devrients, so scheiterte (im August 1841) auch dasjenige Tichatschecks, da der Künstler fortdauernd heiser war; so heiser, daß Wurda für ihn den Raoul zu Ende singen mußte (24. August), denn Tichatscheck unterbrach seinen Vortrag im dritten Acte. Sein Honorar betrug 40 Louisd'or für jede Partie. Die früher nicht ungern gehörten Gäste vom Hoftheater in Braunschweig wurden jetzt als „Canarienvögel vom Harze" bewitzelt, denen man „Glück auf den Weg" wünschte; spöttisch behandelte die Kritik auch etliche „Professoren der Fußberedsamkeit", welche Cornet in

1841, August.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

übergroßer Zahl herbeizog. So viele Gäste ließ er zu, daß ein satyrisches Gedicht aus dem Jahre 1817, wo der durch seinen Sieg über Goethe weltberühmte Pudel auch die Hamburger Bühne zum Hundestalle erniedrigt hatte, neu aufgefrischt in Umlauf gesetzt werden konnte; es war eine Parodie von Schillers „Mädchen aus der Fremde" und lautete verkürzt:

„In einer Stadt bei reichen Kunden
Erschien mit jedem neuen Jahr,
Kaum war die Winterzeit verschwunden,
Ein Schwarm von Gästen[1] wunderbar . . .

Sie brachten Kunst- und Geistesfrüchte,
Gereift auf einer andern Flur,
Doch wenn mans recht besah beim Lichte,
War es oft eitler Schimmer nur . . .

Doch Einer war das Haupt der Gäste,
Vierfüßig war er, kraus sein Haar;
Dem brachte man der Gaben Beste,
Den ungetheilt'sten Beifall dar."

Im Hinblick auf ein culturgeschichtliches Curiosum sei endlich erwähnt, daß Wenzel Müllers Operette: „Die Schwestern von Prag," nach langer Ruhe zum Benefiz für Herrn v. Lehmann neu einstudirt, am 13. Januar 1842 um so mehr belustigte, als dieselbe jüngeren Theaterbesuchern gar nicht, älteren nur verstümmelt bekannt war. Auf Betreiben der Schneiderzunft, die sich durch den „Schneider Kakadu" verletzt fühlte und deßhalb „zu Rath supplicirte", hatte 1799 der Schneider in einen Scheerenschleifer verwandelt werden müssen. Seitdem nahm die Behörde so große Rücksicht auf die Schneider, daß im Sommer 1838 die Aufführung einer Posse: „Die Schneiderinsel" untersagt, und dies Verbot mit den Worten begründet ward: die

1842, 13. Januar.

1838, Sommer.

[1] Ungenau versichert Ed. Devrient (IV, 208): der Unfug des Gastirens habe 1830 „angefangen"; über die Theatermitglieder sei „von nun an" die Reisewuth gekommen u. s. w.

Schneider seien sehr empfindliche und aufrührerische Köpfe, mit denen man es nicht verderben dürfe. IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

Diesen Lauf der Dinge sollte ein unvorhergesehen-ungeheures Ereigniß jählings hemmen: der Brand von Hamburg, 5.—8. Mai 1842, welcher binnen wenig Tagen fast den vierten Theil der Stadt (4219 Feuerstellen) in einen Aschenhaufen verwandelte. „Ist je" (fragte ein Zeitgenoß) „ein Ort aus dem Freudentaumel des Wohlstandes, aus den Planen zu immer großartigerem Geschäftsbetrieb so grauenvoll aufgerüttelt worden?" Gewiß nicht; aber hat auch je ein Ort nach einem ähnlichen Schicksalsschlage sich so bald wieder emporgerichtet? 1842. Mai.

Früh Morgens am 5. Mai 1842 brach in einem Hause der Deichstraße das Feuer aus. Bald fiel ihm der Nicolaikirchthurm zur Beute; unter dem schauerlichen Geläute seiner eigenen Glocken stürzte er Nachmittags zusammen. Damit begann eine furchtbare Zerstörung. Um den Fortschritten des Brandes Einhalt zu thun, sprengte man halbe Straßen in die Luft, aber die Flamme ergriff die Trümmerhaufen und spottete aller Löschversuche. Am 7. Mai entzündete sich der Thurm der Kirche St. Petri; sein wunderherrliches Glockenspiel läutete zum letzten Male Morgens um 9 Uhr:

„Allein Gott in der Höh' sei Ehr,
Und Dank für seine Gnade!"

Es war der Glocken Schwanenlied; eine Stunde später waren sie herabgeschmolzen und der Thurm sank nieder. Noch vierundzwanzig lange, bange Stunden wüthete der Brand, ehe die gemeinsame Anstrengung patriotischer Hamburger und ihrer zum Theil aus weiter Ferne herbeigeeilten treuen Helfer ihn bändigte; nur dem todesmuthigen Zusammenwirken dieser Wackeren war es zu danken, wenn die Flamme nicht noch größere Opfer forderte. Carl Toepfer durfte in den Tagen des Unglücks[1]

[1] In den Originalien; seine Thalia kam in den Flammen um, da Toepfer mit abbrannte.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

schreiben: „Hamburg hat schwer gelitten, aber es ist auch zu einem erhebenden Bewußtsein gelangt. Die allgemeine Stimme war stets lebendig für Zucht und Ordnung. Wir haben gelernt, uns selber zu achten; unsere Tugenden sind, wie Eisen, durch Feuer gehärtet. Mit dieser Gesinnung werden wir uns bald aufrichten; die Zukunft wird bewähren, daß auch dies schauervolle Ereigniß in seinen Folgen sich durch des Allvaters Macht in Segen wandle."

Er hat Recht behalten; wenn auch der Wiederaufbau der Häuser langsam vorschritt, so waren doch bereits im September 1842 fast alle tieferen Spuren des Brandes vertilgt. Nach und nach erhoben sich auch die Kirchen und die Häuser prächtig aus ihrem Schutte, die Stadt erhielt ein völlig verändertes Gesicht. Der Eindruck, welchen der Neubau hervorrief, war im Ganzen unläugbar bedeutend. Die mannichfach gegiebelten, oft mit Statuen und Hautreliefs gezierten oder mit gothischen Ausbauten und Balcons versehenen Wohngebäude mußten das Auge freundlich anmuthen; zugleich aber traten mit dem Wiederaufbau der eingeäscherten Stadttheile zahlreiche Verbesserungen ins Leben, die auch an den vom Feuer verschont gebliebenen Gegenden nicht spurlos vorüber gehen konnten. Die Verbreiterung der Straßen machte eine Verlegung der Fleete nothwendig, welche zum Theil ebenfalls verbreitert wurden; der Alster ward ein neues Bette quer durch die Stadt angewiesen und ihre Verbindung mit der Elbe hergestellt; mittels etlicher Schleusen sollten beladene Leichterschiffe mühelos von einem Flusse zum anderen geschafft werden. Ein unterirdischer Sielbau ward in Angriff genommen, um größere Reinlichkeit zu erzielen; endlich rüttelte die Anlegung der Stadtwasserkunst (1844) und der Gasbeleuchtungsanstalt mächtig an dem alten Hamburg. Den Glanzpunkt des von den Flammen verheerten, aber verjüngt aus der Asche erstandenen Welthandelsplatzes bildete das große Bassin der Binnen-Alster, welches auf drei Seiten von den langen, palastähnlichen Fronten des Alsterdammes, des alten und des neuen

Jungfernstieges umrahmt ward, bis der stolze Bau der neuen Lombardsbrücke, 1868, dem herrlichen Bilde einen scharf umrissenen Abschluß gab. Hinter ihr dehnt sich die Außen-Alster in weite Ferne langgestreckt dahin. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

So durchgreifende Umwandlungen wurden nur durch die schwere Schickung des Mai 1842 ermöglicht. Untergang und neues Leben, Großes und Abscheuliches lag in jenem Zeitraum so dicht nebeneinander, wie vielleicht selten wieder; während die älteste der fünf Hauptkirchen Hamburgs in Schutt sank, fuhr der erste Eisenbahnzug aus der Stadt nach Bergedorf; indeß der hochherzige Professor Wurm durch ein kühn-entschlossenes Wort an seine Mitbürger: die überlebte Verfassung durch eine bessere zu ersetzen, der Freiheit eine Gasse zu bahnen strebte, erließ der Senat eine Weisung an den Censor: „insonderheit vorsichtig gegen deutsche Fürsten und Völker zu verfahren, sintemal sothane gesammte deutsche Fürsten- und Unterthanenschaft sich sehr lieb- und mildreich gegen die von GOtt schwer geprüfte Stadt unserer Väter benommen.“ Ganz Deutschland hatte wie Ein Mann zusammengestanden, Hamburg zu helfen; „so werden die Söhne des Vaterlandes einst unter Einer Fahne sich vereinigen, wenn die Kriegsflamme von außen hereinbricht,“ rief ahnungsvoll ein Zeitgenoß, der natürlich damals an das Jahr 1840, die französischen Rheingelüste und den dadurch entflammten deutschen Patriotismus zurückdachte. In der alten Hansastadt aber ward die Einigkeit bedauerlich vermißt; Regierende und Regierte entzweiten sich über den neuen Bebauungsplan, durch welchen sich die letzteren überrumpelt, ja, übervortheilt glaubten, so daß sie nur mit Mühe zu beruhigen waren. Die reinste Selbstlosigkeit hatte in den Tagen der Gefahr kleine Wunder vollbracht; dennoch hielt es schwer, das Sumpfgewächs des niedrigsten Nepotismus auszurotten, welches in Hamburg so üppige Blüthen trieb, daß man fast sprüchwörtlich sagte: „ein Familienvater, der ein öffentliches Amt suche, müsse erst Bedienter bei einem Rathsherrn werden;“ die beiden besten

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Stellen an der neuen Eisenbahn fielen derartigen Bewerbern zu.[1] Als der große Gewinn, den diese Eisenbahn dem Gemeinwesen brachte, längst vor Augen lag, erklärten Bedenkliche den Bau weiterer Bahnen für „abenteuerlich" und hätten die Postschnecke lieber ewig beibehalten mögen.[2] Salomon Heine — man darf ihn nicht nach der willkürlichen Zeichnung Derer beurtheilen, die ihn geflissentlich recht dunkel malen, weil sie für den Charakter seines Neffen künstliches Licht gebrauchen — Salomon Heine bewahrte, obschon er selbst zu den Abgebrannten gehörte, in den Maitagen des Jahres 1842 den Credit der Hamburger Börse durch sein entscheidendes Wort auch vor dem leisesten Schwanken. Namenlosem Unglück war dadurch vorgebeugt, dennoch beharrte der Senat auf seiner Weigerung: den Israeliten eine würdigere Stellung neben den Christen einzuräumen. Nicht einmal Grundstücke durften auf den Namen eines Juden gebucht werden. In dieser dem Begriffe eines Culturstaates Hohn sprechenden Auffassung der Judenfrage secundirte den Vätern der Stadt manche angesehene Zeitung, wenn sie auch sonst dem Fortschritt huldigte; besonders jedoch die Partei der Frömmler. Noch immer war dieselbe zahlreich; aber während der protestantische Jesuitismus seine Herrschaft nach dem Brande schleichend auszudehnen suchte,[3] lockerte eben dieser Brand die Fesseln, womit „die Mystiker" einst die freie Bewegung des ihnen in tiefster Seele verhaßten Theaters eingeschnürt hatten.

1 Morgenblatt, 1842, Nr. 69, S. 276.

2 Besitzer großer Leinwandbleichereien vor Hamburg erklärten sich allen Ernstes gegen Eisenbahnen, weil der Qualm der Locomotive Ruß mit sich führe, welches das Linnen beschmutze.

3 Es kam zu Beicht- und Abendmahlsverweigerungen; ein zelotischer Kirchenbesucher störte gelegentlich die Predigt eines Geistlichen, um ihn zu größerer Buchstabengläubigkeit zu ermahnen; vor Zudringlichen, die Tractätlein austheilten, konnte kein Spaziergänger sich retten. Als beim Neubau der St. Petrikirche ein Pfeiler einstürzte und einige Arbeiter begrub, hörte man eine Hamburger Kanzel durch die Behauptung entweihen: „das sei Gottes Strafgericht", weil der Hauptpastor zu St. Petri, Alt, ein freisinniger Theologe war.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Dieſes ſchloß ſeine Pforten ſchon am erſten Tage des Brandes; die angeſetzte Oper „Norma“ konnte nicht mehr gegeben werden. Erſt am 18. Mai begannen die Darſtellungen aufs neue; „zum Beſten der Abgebrannten“ ging vor einer kleinen, tief ernſt geſtimmten Verſammlung Méhuls „Joſeph in Egypten“ in Scene; Director Mühling, umgeben vom geſammten Perſonal, ſprach einige paſſende Worte zur Einleitung. Mit den Künſtlern war eine Vereinbarung getroffen, derzufolge die Unternehmer, „ihre Pflichten als Familienväter berückſichtigend,“ vorläufig nur halbe Gagen zahlten; ſie machten ſich jedoch anheiſchig, die andere Hälfte nachzubringen, ſobald der Zuſpruch des Publicums dies erlaube. Außer Mad. Walker, dem ſpäter auch in Braunſchweig contractbrüchigen Hoppé und der Tänzerin Virginie — welche die gute Gelegenheit benutzten, anderswo unterzukommen — waren ſämmtliche Mitglieder deß zufrieden; dieſe Einmüthigkeit fand ihren Lohn, denn bereits im Juli waren faſt alle Rückſtände getilgt. Am 8. October wurden die letzten Nachzahlungen geleiſtet:[1] eine günſtige Wendung, die lediglich den Erfolgen des recitirenden Dramas zu danken war.

1842. 18. Mai.

1842. 8. October.

Noch laſtete der Eindruck des großen Brandes mit vernichtender Schwere auf allen Gemüthern; auch auf denen der Künſtler, welche dem furchtbaren Ereigniſſe rathlos gegenüberſtanden. Da kam Gloy auf den glücklichen Gedanken: ſtatt des fahnenflüchtigen Hoppé den in Hamburg bereits bekannten Carl Grunert von Hannover für Charakterrollen als Gaſt zu berufen; der Verlauf dieſes in hohem Grade merkwürdigen Gaſtſpiels darf als bezeichnend für die Stimmung der Hamburger Bevölkerung und als genauer Gradmeſſer für Dasjenige gelten, was alle beſſeren Elemente wünſchten, ja, dringend erheiſchten.

[1] Was Ed. Devrient mit den Worten ſagen will: „Die Folgen des großen Stadtbrandes vermochte man nicht mehr ſo ungefährdet zu beſtehen, wie dies mit den Calamitäten der Cholera unter Schmidts Direction noch gelungen war“, iſt ebenſo unverſtändlich, wie ſein Nachſatz: „als daher 1846 (!) die Direction Cornet-Mühling zu Ende ging“ u. ſ. w.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Man konnte dem fremden Künstler kein festes Honorar anbieten, denn man hatte nichts, und hatte auch keine Aussicht, etwas einzunehmen. Grunert kam aber doch, aus collegialischer Gesinnung, um für seine bedrängten Kunstgenossen sein Talent in die Waagschale zu legen. Und mit ihm — kam der heißersehnte Zuspruch des Publicums, denn die Wahl des Repertoires bewies sich als die glücklichste. „Martin Luther, oder Die Weihe der Kraft", Zacharias Werners bekanntes Drama, bei seinem Erscheinen von der Geistlichkeit nicht auf der Bühne

1842, 29. Juni.

geduldet, ward jetzt, am 29. Juni 1842, zuerst aufgeführt. Die Dichtung und die in sprechender Portraitähnlichkeit ungemein glücklich durchgeführte Darstellung des Reformators durch Grunert zog die schwer geprüften Hamburger wieder in die verwaisten Räume des Theaters; noch im Juli konnte das Werk bei stets ausverkauftem Hause sechsmal wiederholt werden. Begierig lauschte man den Worten des starken Glaubenshelden, und jegliches protestantische Gemüth sog Trost und neuen Lebensmuth aus jenen Geisteskämpfen, die eine bessere Zukunft anzubahnen hatten. Die segensreiche Wechselwirkung zwischen Bühne und Leben trat vielleicht zu keiner Zeit und an keinem Orte je wieder so fruchtbringend zu Tage, wie damals in Hamburg, wo sich das Theater auf nahezu beispiellose Weise zur Kanzel erhob und veredelte. Machtvoll wie Luthers hehre Erscheinung wirkte auch Goethes Dichterwort; „Faust" mit Grunert als Mephisto versammelte zu wiederholten Malen eine dicht gedrängte Menge. Und am 24. Juni 1842 meldete der ehemalige Director Carl Lebrun seinem Freunde Herzfeld nach Wien:[1] „Das Publicum bezeigt und documentirt tagtäglich mehr Antheil, und wenn nur etwas — und gut — gegeben werden kann, so

1842, 23. Juni.

ist es bei der Hand. Gestern waren „Die Räuber" mit Grunert, und es war sehr gut besetzt. Er ist dreimal gerufen." Leider kam die Einsicht, daß etwas „gut gegeben" werden müsse, da-

[1] Ungedruckt.

mit „das Publicum bei der Hand" sei, dem Briefschreiber um viele Jahre zu spät; auch Cornet und Mühling konnten sich nicht davon überzeugen, was jetzt Noth thue. Nur die Presse hatte ein offenes Auge für die Bedürfnisse des Publicums; „erfreulich hat," lesen wir im März 1843, „die Theilnahme der Theaterbesucher sich im verwichenen Winter dem recitirenden Drama zugeneigt; wir möchten dies mit als Folge des uns widerfahrenen grauenhaften Ereignisses betrachten, welches die Gemüther zu ruhiger, ernster Sammlung gestimmt hat." Carl Toepfer sprach ebenfalls von den „segenbringenden Nachwirkungen der im ersten Augenblicke gräuelvollen Umwälzung" und freute sich ihres läuternden Einflusses; die Schauspielunternehmer jedoch, statt die neu erstarkte Liebe zu gediegenen Dichtwerken sinnig und treu zu pflegen, trieben ihr Wesen in alter Weise fort. Cornet besonders suchte durch Aeußerlichkeiten im Einzelnen zu ersetzen, was er dem Ganzen an kernhafter Tüchtigkeit beharrlich entzog; seine Verwaltung der Oper blieb fortdauernd zuerst auf Glanz und Schimmer, auf Gediegenheit zuletzt gerichtet. Prunkhafte Aufzüge, Tableaux, Massenwirkungen, Evolutionen, Pomp und Schaugepränge wurden von ihm befördert; der Neigung dazu blieb er treu bis an seinen Tod (2. October 1860) — er starb zu Berlin als artistischer Director des Victoriatheaters, einer Bühne für Ausstattungsstücke. Den Chor im Gegensatze zu dem herkömmlichen Halbkreise bunt zu gruppiren, Märsche sich entfalten zu lassen, ein Schlachtgetümmel zu arrangiren, verstand er meisterlich. Dabei kam ihm seine drakonische Art zu statten; man gehorchte ihm, wenn auch unwillig. Mit dieser Entschiedenheit des Auftretens ging eine außergewöhnliche Arbeitskraft Hand in Hand; sehr viele Neuigkeiten brachte er zuerst auf die Scene und bahnte ihnen dadurch den Weg für ganz Deutschland, wenn auch über der Hast, womit Novität auf Novität folgte, nur zu oft die liebevolle Sorgsamkeit für jede einzelne vergessen ward. 95 neue oder neustudirte Opern und Singspiele, 32

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

1843. März.

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

Ballete und 13 große Concerte hat Cornet den Hamburgern binnen sechs Jahren geboten; den Chor, der bei großen Opern überdies noch durch Militärsänger vermehrt wurde, besetzte er stärker, ebenso das Orchester, welches jetzt aus 41 engagirten Musikern bestand (12 Violinen, 3 Bratschen, 3 Contrabässe, 4 Hörner, 3 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Harfenist u. s. w., das Uebrige im Verhältniß). Die Chorsänger hatten durchschnittlich 300 Thaler Jahresgage; für Statisterie wurden jährlich etwa 2500 ℔ verausgabt. Unter den wichtigeren Mitgliedern, welche Cornet gewann, ist Amandus Kaps von Riga, der am 26. Mai 1843 als Nemorino debütirte und besonders in Tenor-Buffopartieen gefiel, zuerst anzuführen; seine Gage betrug 2000 Thaler und 4 Thaler Spielhonorar.[1] Als Baßbuffo und Komiker errang sich nach N. v. Lehmanns Scheiden der schon durch sein Gastspiel bekannte August Gerstel Beliebtheit. Er blieb bis 1846; später in Stuttgart engagirt, starb er als Nestor dieser Hofbühne am 15. December 1874. Nach Gerstels Abgange aus Hamburg gelangte ein Theil seiner Rollen an Carl Galster; 1846 vom Hoftheater in Neustrelitz für komische und Nebenpartieen engagirt, war er mit Unterbrechungen Jahre lang Mitglied des Stadttheaters. Man schätzte ihn als fleißigen und verwendbaren Darsteller, man schenkte ihm besondere Theilnahme als einem Familienvater, der mit zahlreichen Kindern gesegnet war. Bei seinem ersten Austreten, Ostern 1852, besaß er deren sechs; einige derselben hatten oftmals in Hamburg Kinder-Comödie gespielt. Am 2. März 1859 feierte Galster sein 25jähriges Künstlerjubiläum mit einem Benefiz, zu welchem seine Tochter Adele, damals Mitglied des Stadttheaters in Breslau, eigens nach Hamburg kam, um als Preciosa und Amalia („Haß allen Weibern") zu gastiren. Verheirathet mit dem Tenoristen Garso, starb sie am 11. September 1863

1843, 26. Mai.

1859, 2. März.

[1] Spielhonorare wurden erst 1842 eingeführt. Gezahlt sind 1842: 6996 ℔ 12 ß. 1843: 12,136 ℔ 11 ß. 1844: 16,321 ℔ 10 ß. 1845: 15,221 ℔ 6 ß. 1846–47: 16,910 ℔ 8 ß.

zu Cassel; ihr Vater überlebte sie nur um ein Jahr, er verschied am 9. November 1864. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Erste jugendliche Sängerin war Adele Jazedé, 1820 zu Jassy geboren; von München kommend, debütirte sie am 27. Mai 1842 als Elvira in den „Puritanern.“ An Gage bezog das 22jährige Mädchen 2400 Thaler jährlich. Mit kurzen Unterbrechungen blieb Adele Jazedé bis Ende 1846 Mitglied des Stadttheaters zu Hamburg, heirathete am 29. November 1846 daselbst den Kalligraphen J. G. Herbst und war dann Jahre lang in Coburg angestellt, um endlich als Gesangslehrerin nach Hamburg zurückzukehren. Sie lebte nicht umsonst in der Handelsstadt; damit sie eine wegen Contractbruchs verwirkte Conventionalstrafe (an den Leipziger Stadttheaterdirector C. Chr. Schmidt) nicht zahlen müsse, erklärte sie sich am 11. December 1845 ganz regelrecht mit 6367 ℔ 15 ß für insolvent. 1842, 27. Mai.

Soubrettenrollen in Oper und Schauspiel gab seit dem 30. Januar 1844 Johanne Antoinette Bräutigam, 1824 zu Frankfurt a. M. geboren, welche am 15. April 1846 den Advokaten Dr. jur. J. G. M. Heckscher zu Hamburg ehelichte. Nach ihrer Verlobung scherzten die Blätter: „Fräulein Bräutigam vom Stadttheater ist Braut. Es gibt ein Lustspiel: ‘Drei Ehen und Eine Liebe‘. Die Partie des Fräulein Bräutigam böte Stoff zu einer kleinen Posse: ‘Zwei Bräutigame und Eine Braut.‘“ Die Achtung des Publicums folgte ihr in ein glückliches Privatleben. 1844, 30. Januar.

Dem. Bräutigam debütirte als Aennchen im „Freischütz“; gleichzeitig mit ihr erschien eine neue Primadonna, Kathinka Evers, K. Württembergische Kammersängerin, geb. zu Hamburg am 1. Juli 1822, eine Schülerin Heinrich Marschners. Ihr Fach war seit dem Austritt der Mad. Walker verwaist; das Publicum zeigte sich darüber mit Recht erbittert. Außerdem nahm es Anstoß daran, daß Cornet die Lücke durch seine Frau ausfüllen ließ, welche dieser Aufgabe nicht gewachsen war. Kathinka Evers blieb bis zum Sommer 1845 Mitglied des Hamburger 1845.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. Stadttheaters; dann ging sie nach Italien (zunächst nach Florenz); die Ehe mit einem Italiener entzog sie wenige Jahre darauf der Kunst, für welche sie geboren war. Ihre imposante Gestalt, ihre jugendlich-frische Stimme, Gefühlswärme und Geist im Vortrage, deutliche Aussprache[1] und durchdachtes Spiel waren Eigenschaften, welche ihr die Neigung der Kunstfreunde schnell gewannen. Ihr Gehalt betrug 4800 Thaler jährlich. Wiederholt concertirte sie mit ihrem Bruder, dem Pianofortespieler und Componisten Carl Evers (geb. zu Hamburg am 8. April 1819, gest. zu Wien am 21. Decbr. 1875), einem Schüler von Krebs und Mendelssohn. Von anderen Virtuosen, welche sich im Stadttheater hören ließen, fanden die Geschwister Therese und Marie Milanollo in neun Concerten den meisten Beifall; „diese Wunderkinder übertrafen an Feinheit ihre Anpreiser, an Gefühl die krittelnden Magister, an Geist alle über sie erschienenen Gedichte.“ Nach dem „letzten“ Concerte ward die Direction vom Publicum hervorgerufen und aufgefordert: die Schwestern noch zu einem „unwiderruflich letzten“ Auftreten zu bewegen, was sich alle Theile gern gefallen ließen. Auch Camillo Sivoris Geigenspiel ward, in vier Concerten, bewundert. Endlich spielte am 1845. 25. October. 25. October 1845 der siebenjährige Sohn des seit dem September 1843 am Stadttheater angestellten Baritonisten L. Brassin, Louis,[2] ein Clavierconcert auf der Bühne; der nachmals berühmte Virtuose erntete schon als Kind lebhaften Beifall. Noch concertirten u. A. Bazzini, Ernst, Jean Bott, Rubinstein; 1846. 16. Januar. dieser am 16. Jan. 1846 vor fast ganz leerem Hause, aber sehr beifällig. Größere Bedeutung kommt dem Concerte zu, welches 1843. 22. März. Hector Berlioz am 22. März 1843 im Stadttheater veranstal-

[1] Ein Kritiker drückte seine Freude aus, daß man die Wörter, welche Kathinka Evers singe, nicht um 6 ß an der Casse zu kaufen brauche.

[2] Mendels Musikal. Conv. Lex. II, 172, das Louis Brassin 1840 geboren sein läßt, wäre danach zu berichtigen. Einige andere Berichtigungen dieses Lexikons, welche das vorliegende Werk enthält, wird man leicht selbst ausfindig machen.

tete; neben anderen Vocal- oder Instrumentalwerken seiner Composition führte er die Symphonie „Harald", eine Cavatine aus „Benvenuto Cellini" und die „Vehmrichter"-Ouverture vor, ohne durchgreifende Erfolge. Doch ward Berlioz mit Auszeichnung behandelt und am Schlusse gerufen. Sein Einnahmeantheil betrug 616 ℔ 13 ß. Wie außerordentlich zufrieden der Componist mit seinem Hamburger Aufenthalte war, beweist sein launiger Brief an Heinrich Heine.[1] IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

In demselben Jahre, 1843, erlebten die Frömmler den Schmerz, das Stadttheater am Charfreitage sich öffnen zu sehen; das Anerbieten: zum Wiederaufbau der abgebrannten Kirchen zu concertiren, konnte man nicht wohl ablehnen. Am genannten Tage durfte daher Rossinis „stabat mater" und Beethovens „Christus am Oelberg" aufgeführt werden; die Einnahme betrug 1200 ℔. Am Charfreitage 1846 wurde das Concert genau in derselben Weise wiederholt; am nächsten Bußtage (5. November 1846), dem ersten, an welchem das Stadttheater nicht geschlossen blieb, ward dem „stabat mater" F. Davids schon früher beifällig gehörtes Oratorium: „Die Wüste" hinzugefügt. Die Ueberfrommen waren außer sich; aber mit Nachdruck sagte die Presse: die Schließung des Schauspielhauses stamme aus Gottlob überwundenen Zeiten, Scheinheiligkeit und Vorurtheile sollten daher gleichfalls überwunden werden. Am Tage der Enthüllung des Beethovenstandbildes zu Bonn (11. Aug. 1845) fand im Stadttheater ein großes Festconcert statt; das Orchester war auf achtzig Musiker verstärkt. C. A. Krebs hatte das bis dahin noch nie in Hamburg vernommene Kyrie und Benedictus 1843, Charfreitag. (14. April.) 1846, Charfreitag. (10. April.) 1846, 5. Novbr. 1845, 11. August.

[1] Memoires de Hector Berlioz, Paris 1878, II, S. 75—89; Berlioz lobt besonders den Bassisten Reichel, die Orchestermitglieder Canthal und Lindenau (1. Violine) und rühmt das freundliche Entgegenkommen des Capellmeisters Krebs. Wurda wird von Berlioz „un ténor, doué sinon d'une voix exceptionelle, au moins de goût et de méthode" genannt. Sehr überrascht war Berlioz, im Hamburger Orchester eine so ausgezeichnete Harfe zu finden, wie kaum anderswo in Deutschland. Gespielt wurde sie von Schaller. Das Publicum erschien ihm „intelligent et très-chaud."

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

aus der „missa solemnis“ in D-dur und die neunte Symphonie sorgsam einstudirt; dies großartige Tonwerk war zuerst am 13. Februar 1836 im philharmonischen Concert, seitdem aber nicht wieder gehört worden. Das Geschick alles Ungemeinen theilend, galt es Jahre lang als „unaufführbar“ für Hamburgische Kräfte. Der Recensent des Freischütz konnte 1836 aus dem Finale „Schillers Ode an die Freude nicht heraushören,“ hielt überhaupt die Symphonie „für keine glückliche Phantasie des Meisters,“ doch sei sie ja „ein Riesenwerk in allewege.“ Weit enthusiastischer ward die Symphonie 1845 im Stadttheater unter Krebs Leitung aufgenommen; man traf im Publicum „einen offenen Sinn für dieses Erhabene, den man

1842. 4. Septbr.

vorauszusetzen nicht gewagt hatte.“ Am 4. September 1842, als dem Tage, an welchem Mozarts Denkmal in Salzburg enthüllt wurde, fand gleichfalls eine Festvorstellung statt; der Ouverture zur „Zauberflöte“ folgte ein von Hendrichs gesprochener „Prolog mit lebenden Bildern,“ aus Carl Toepfers Feder. Nach den Schlußworten:

„So ehrt das Vaterland den Sohn,
Das deutsche Volk die deutsche Kraft“

theilte sich der Hintergrund; man erblickte das Standbild Mozarts, dem die im Halbkreise gruppirten Künstler unter Pauken- und Trompetenschall Kränze zuwarfen. Das Haus war überfüllt, doch sah sich die allgemeine Erwartung durch eine ganz verfehlte Darstellung des „Don Juan“ bitter enttäuscht; auch die 50jährige Jubelfeier der am 30. September 1791 in Wien zu-

1841. 30. Septbr.

erst aufgeführten „Zauberflöte“, am 30. September 1841, war nicht eben glücklich verlaufen.[1] Den Manen C. M. v. Webers

1844. 29. October.

ward am 29. October 1844 durch eine, dem Zettel zufolge „auf vieles Begehren“ stattfindende Vorführung des „Freischütz“

[1] Bei dieser Gelegenheit soll ein Matrose, als er beim Aufziehen des Vorhangs die Schlange gewahr ward, gerufen haben: „Nu kiek een Minsch den groten Spick-Aal!“

gehuldigt; vier Tage zuvor war ein englischer Dampfer mit der Leiche Webers an Bord in Hamburg gelandet. Feierlich begrüßte eine große Menschenmenge das Schiff; die Liedertafel Schäffers sang ergreifende Weisen, C. A. Krebs hielt eine würdige Ansprache.[1] Auch der Hafen prangte im Flaggenschmuck zu Webers Ehren; neben dem Kreuze Englands wehten die Sterne Nordamerikas, wehte die Sonne Brasiliens. Er gehörte eben der Welt an, der Todte, den am 29. October ein Leichenconduct zu Wasser vom hohen Bord des englischen Schiffes nach einem Elbkahne führte, welcher ihn den Strom empor nach Dresden bringen sollte. Dem zu London gestorbenen deutschen Meister war endlich eine Ruhestatt auf deutscher Erde bereitet.

C. M. v. Webers Biographie, von dessen Sohne, erzählt diese Vorgänge, ohne zu erwähnen: daß die Bühne, welche mit dem Lebenden um dessen Werke einst schmählich geschachert hatte, nun dem Todten pietätvolle Theilnahme zeigte. Wirklich war sie eitel Comödie, diese Theilnahme; die *wahre* Pietät hätte Cornet bewiesen, wenn er die Schöpfungen des unsterblichen Meisters immerwährend in bester Verlebendigung vorgeführt hätte. Statt dessen würdigte er den „Freischütz" zum Lückenbüßer herab: diese Oper wurde stets „eingeworfen", wenn durch plötzliche Erkrankung eines Mitglieds das Repertoire geändert werden mußte. Den Theaterbesuchern ward das herrliche deutsche Werk dadurch gradezu verleidet; „den Freischütz machen" wurde zum Sprüchwort für den Begriff des Aushelfens. Und als jene beiden Sängerinnen, Evers und Bräutigam, debütirten, erregten die Chöre einen Sturm von Unwillen; der „Jungfernkranz" wurde ausgezischt. Ebenso tractirte Cornet Mozarts Schöpfungen, sowie „Fidelio"; Gluck hatte er auf den Aussterbe-Etat gesetzt. Ueber „Don Juan" werden die bittersten

[1] Wieder abgedruckt in dem Aufsatze: „Ein Künstlerjubiläum" (C. A. Krebs), im Hamburger Correspondenten, 1875, Nr. 127—133, vom 3. bis 10. Juni.

IV. Mühling. Cornet, 1841–1847. Klagen laut; „die Oper," sagen die Originalien 1843, „ist bekanntlich in letzter Zeit die partie honteuse des Stadttheaters geworden; die partie honteuse dieser partie honteuse ist die

1843. 24. Septbr. Darstellung des „Don Juan". Die Aufführung am 24. September war durchaus unter der Kritik; wenn es so weit gekommen ist, daß Mozarts Zauberklänge vom Publicum mit Recht unabläßig durch Zischen und Pochen unterbrochen werden, dann kann von keiner Kunstleistung mehr die Rede sein. Als Herr Cornet Director ward, hoffte man, unter seiner Leitung werde sich die Oper auf einen höheren Standpunkt heben; leider hat man sich geirrt. Die Oper ist bei uns noch nie so tief gesunken gewesen, wie jetzt." In der That war „Don Juan" bei dem Publicum so verrufen, daß dies Werk längere Zeit ruhen und dann mit Recitativen und dem Schlußsextett neu einstudirt zum Benefiz der beliebten Mad. Fehringer

1846. 31. Januar. gegeben werden mußte (31. Januar 1846), um nur wieder Credit zu erlangen. „Fidelio" ward von Cornet nur quantitativ geschätzt; er schickte dem angeblich „zu kurzen" Werke meist eine Posse voran. Neu einstudirte Opern waren oft „nicht wiederzuerkennen; wird bei uns eine schlafende Oper aufgeweckt, so reibt sie sich erst die Augen, gähnt und kann sich nicht in die Bretter finden, die die Welt bedeuten." Sehr lustig ist ein

1845. 2. Februar. Bericht über die Sonntags am 2. Februar 1845 stattgehabte Aufführung des „Oberon" von Weber, „mit demagogischem Maschinenwesen. Hier muß offenbar eine Verschwörung unter den Latten und Tauen Statt gefunden haben; nichts als Stocken, Verwickelung, Knacken, Fallen, Wirrwarr, dazwischen das dröhnende quos ego eines zur Verzweiflung gebrachten Inspicienten, nicht in Hexametern, sondern in verständlicher, vaterländischer Prosa. Und das Sonntagspublicum, glückselig, daß es ein bischen Scandal machen konnte, mit Zischen und Pfeifen accom-

1846. pagnirend." Aeltere deutsche komische Opern waren 1846 „vom Repertoire verschwunden," obwohl manche derselben, z. B. Dittersdorfs „Apotheker und Doctor" in neuer Studirung Glück

gemacht hatte. Um die Spieloper sah es so traurig aus, daß man Cornet an die Zeit erinnerte, wo er selbst nebst Betty Schröder und anderen den Aufführungen dieser anmuthigen Werke Interesse verliehen habe; „jene Zeit sei spurlos entschwunden." Aehnliche Urtheile fällten die 1842 ins Leben getretenen Jahreszeiten; eine freisinnig gehaltene Wochenschrift, welche der Direction sonst gern das Wort redete. Sorgfalt ward nur neuen, besonders Prunk-Opern gewidmet; die Einzelleistungen der Künstler blieben jedoch auch dann dem Gerathewohl anheimgestellt, da Cornet, so glücklich er mit Massen operirte, keineswegs Schmidts Geduld und Talent besaß, die Solisten zu fördern. IV. Mühling. Cornet. 1841–1847.

Unter den Componisten, deren Werke Cornet den Hamburgern zuerst vorführte, befand sich Verdi; sein „Nebukadnezar" kam deutsch am 31. October 1845 zur ersten Darstellung. Die Oper machte ein gewisses Aufsehen; einige nannten sie „interessant", andere sagten: „zehn Jahre solche freche Dudelei, und man wird die einfach-erhabenen Klänge eines Mozart ungenießbar finden." Von den Theaterbesuchern ward „Nebucadnezar" nicht ungern gehört; bei den ziemlich häufigen Wiederholungen verlangte man die Ouverture regelmäßig da capo. Am 20. Januar 1847 folgte „Hernani" mit ganz ähnlicher Wirkung. 1845, 31. October. 1847, 20. Januar.

Auber sandte einzelne hübsche Gaben über den Rhein, ohne dauernde Erfolge damit zu erzielen; von Halévy kam u. A. am 18. Februar 1847 eine Oper: „Die Musketiere der Königin" zu Gehör, welche zuvor in Dresden sehr entschieden abgelehnt war. In Hamburg brachte man ihr die freundlichste Stimmung entgegen, denn Wurda, den man zu verlieren Aussicht hatte, gab sie zum Benefiz. Das Publicum überschüttete den Künstler mit Freundlichkeiten, für die er in schlichter Rede dankte. Adams komische Oper: „Zum treuen Schäfer" (7. Juli 1844) wurde besonders durch Kaps (Coquerel) gehalten; ungemein liebenswürdige Aufnahme fanden dagegen „Die vier Hai- 1847, 18. Februar. 1844, 7. Juli.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

monskinder“ von Balfe (12. September 1845). Die Presse warf sehnsuchtsvolle Rückblicke auf die „gute alte Zeit“, wo

1845. 12. Septbr.

„die Neuerer noch nicht auf den Stelzen contrapunktistischer Großthuerei einherschritten und den Mangel an wahrem Gefühl, aus dem allein die seelenvolle Melodie hervorgehen kann, nicht hinter Tongekräusel zu verstecken strebten, wie den Kahlkopf unter der Perücke“. Glücklich sei Balfe auf dem Wege, „harmonische Rechenexempel vermeidend, zur alten Einfachheit zurückzukehren“.

„Komm doch wieder, o komm, witzige Einfalt, zurück!“

spottete schon Schiller solcher laudatorum temporis acti.

Ein Componist, dem man die vielbeliebte „Einfachheit“ gleichfalls nachrühmte, war Fr. v. Flotow, dessen „Stradella“

1844. 30. Decbr.

am 30. December 1844 in Hamburg zum ersten Male überhaupt in Scene ging; Wurda hatte sein Benefiz und sang die Titelrolle. Anfangs blieben die Hörer kalt; erst die Banditen (Kaps und Gerstel) belebten den Antheil des Auditoriums, und so errang die Oper einen vollständigen, glänzenden Sieg. Flotow, von dem man wußte, daß er bei den Proben gegenwärtig gewesen, ward stürmisch gerufen; Wurda entschuldigte ihn jedoch: „er habe das Haus bereits verlassen.“ Schon am

1845. 25. Januar.

25. Januar 1845 fand die zehnte, bald darauf die zwanzigste Vorstellung des „Stradella“ statt, beide als Tantièmebenefiz für den Componisten, der damit 1320 ℔ für sein Werk bezog.[1] Rasch war er in Hamburg der Mann des Tages geworden; am 25. Januar 1845 verlangte das Publicum fast die halbe Oper da capo, Flotow ward vom Sängerpersonal auf der Bühne bekränzt; auch aus dem Zuschauerraume flogen ihm Kränze und Gedichte[2] zu. Die Böhmesche Musikalienhandlung

[1] Im December 1845 erhielt Flotow abermals 126 ℔ als Tantième für die 30. Vorstellung des „Stradella.“

[2] Eines derselben war in Distichen abgefaßt, deren Hexameter einen Fuß zuviel hatten; „sieben Füße schmeicheln mehr als sechs,“ meinte Toepfer sarkastisch.

erwarb das Eigenthumsrecht an „Stradella“ für 300 Friedrichs-d'or; der erste Flötist des Stadttheaters, August Canthal, unermüdlich im Arrangiren von Potpourris, Quodlibets und ähnlichen Schönheiten, gab sofort eine „Stradella-Polka“ nach dem Motiv des Trinkliedes heraus. Weit weniger Eindruck machten „Die Matrosen“ (23. December 1845); diese Schöpfung theilte das Loos der größeren Hälfte aller deutschen Opern: sie krankte an einem höchst unglücklichen Texte. Und doch rührte das Libretto von dem Verfasser des „Stradella“-Buches, W. Friedrich, her; Flotows „Förster“ (15. März 1847), mit Text von Bärmann, konnte sich gar nicht halten.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1845, 23. Decbr.

1847, 15. März.

Lortzings Compositionen erlebten in Hamburg wechselvolle Schicksale. „Casanova,“ honorirt mit 165 ℔, mißfiel (10. September 1842), weil Cornet die Titelrolle sang: „die Stimme schlug ihm mehrmals über oder versagte, was vom Publicum mit Unwillen aufgenommen wurde.“ Am 9. December 1843 ging „Der Wildschütz“ (honorirt mit 337 ℔ 8 ß) höchst beifällig in Scene; „die Oper war — in letzter Zeit etwas Seltenes — gut einstudirt; jede Nummer ward mit Applaus belohnt.“ 1845 am 25. April wurde „Undine“ zuerst gegeben,[1] Lortzing erhielt 360 ℔ Honorar und war eingeladen, sein Werk selbst zu dirigiren; wo er achtzehn Jahre früher als Schauspieler nicht gefallen, ehrte man ihn nun hoch als deutschen Tondichter. Der Decorationsmaler und Maschinist Mühldorfer aus Carlsruhe, der die Scenerie geliefert hatte, war gleichfalls anwesend. Als Lortzing im Orchester erschien, ward er herzlich bewillkommt; „Undine“ fand trotz mittelmäßiger Darstellung eine glänzende Aufnahme, der Componist und die Mitwirkenden, auch Mühldorfer, wurden wiederholt stürmisch gerufen.

1842, 10. Septbr.

1843, 9. Decbr.

1845, 25. April.

Das Verfahren, mit neuen Opern dem Publicum zugleich deren Schöpfer vorzuführen, wie man auf Jahrmärkten Raritäten zeigt, brachte Cornet in ein System. Zehn Wochen vor

[1] Nicht nur in Hamburg, sondern überhaupt.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Lortzing war Heinrich Marschner dagewesen und hatte die erste Aufführung seines „Adolf von Nassau" dirigirt (15. Febr. 1845).

1845, 15. Februar.

Das Tonwerk ward mit 280 ℔, die Mühwaltung und Reise des Componisten außerdem mit 245 ℔ bezahlt. Leider war der Text (von Heribert Rau) so elend, daß selbst die gefällige Musik „Adolf von Nassau" nicht vor dem Fiasco retten konnte; Marschner jedoch sah sich mit der größten Achtung und Theilnahme aufgenommen. Lebhaft begrüßt, ward er nach dem zweiten Acte und am Schlusse der Oper gerufen; der Meister lehnte diese Auszeichnungen pantomimisch von sich ab und wies sie den Mitwirkenden zu, welche ihn ehrerbietig umgaben. 1846 lernte man „Hans Heiling" in Hamburg kennen; die Ouverture erklang zuerst im Concertsaal, die Oper, honorirt mit nur 100 ℔, kam am 3. September auf die Scene. Leider war die Besetzung so mangelhaft (Brassin genügte den Anforderungen der Titelpartie nicht entfernt), daß der Erfolg lange schwankte, doch trug das Publicum dem ausgezeichneten, von der Kritik sogleich warm gewürdigten Werke je länger desto mehr Theilnahme entgegen.

1846, 3. Septbr.

Nach Heinrich Marschner und Lortzing ward Conradin Kreutzer vorgezeigt. Am 1. November 1846 dirigirte er „Das Nachtlager", bei seinem Eintritt ins Orchester schallte ihm brausender Jubel entgegen. In den nächsten Tagen leitete er die Proben zu seiner „Hochländerin", welche am 16. November in Scene ging, ohne mehr, als einen Achtungserfolg zu erzielen. Der Componist und die Mitwirkenden wurden am Schlusse gerufen. Auch privatim sah sich Kreutzer ehrenvoll ausgezeichnet; am 22. November, seinem Geburtstage, gab ihm eine Anzahl von Kunstfreunden ein Festessen in Streits Hôtel.

1846, 1. Novbr.

1846, 16. Novbr.

Als interessanteste Sehenswürdigkeit aus jener Epoche erscheint aber Richard Wagner, der Donnerstags am 21. März 1844 die erste, und am Sonntag darauf auch die zweite Aufführung des „Rienzi" dirigirte; Cornet hatte sich zuvor selbst nach Dresden begeben, um die Oper dort (29. Februar 1844) anzuschauen. Wurda gebührte auch diesmal das Verdienst, zu

1844, 21. März.

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

seinem Benefiz eine neue Tondichtung erwählt zu haben; obwohl seine Stimme abzunehmen begann, stand er bei dem Publicum doch so in Gunst, daß der Erfolg einer Neuigkeit von vornherein halb entschieden war, wenn Wurda sie an seinem Ehrenabend einführte. Auch Richard Wagner kam dieser Nebenumstand zu Gute; „Rienzi“ errang ungetheilten, enthusiastischen Beifall, was um so nachdrücklicher hervorzuheben ist, als R. Wagners Biograph, Carl Fr. Glasenapp, (I, 181) eine auffallend lückenhafte und entstellte Erzählung[1] der Vorgänge in Hamburg bietet; es war ihm nicht einmal bekannt, daß der Held seines Buches „Rienzi“ selbst einstudirte und dirigirte.

Schon einige Tage vor dem 21. März wiesen die Hamburger Blätter darauf hin: wie „der hochberufene Componist“ hier „eine der originellsten und großartigsten neueren Productionen“ darbiete; man habe Ursache: dies Wurdasche Benefiz als „außergewöhnliche Theatererscheinung“ zu bezeichnen, wozu die Anwesenheit Wagners und seine den Proben zugewendete Sorgfalt wesentlich beitrage. Der Componist seinerseits erklärte gleich bei der ersten Probe das Orchester zur Ausführung seiner Fortissimi für „viel zu schwach“, und nicht nur mußte die Mitgliederzahl desselben, sowie diejenige des Chors, bedeutend verstärkt werden, sondern auch das Musikcorps der Hamburger Garnison ward auf den Brettern mit verwendet. So wirkten siebenzig Choristen und fünfundsechszig Musiker in „Rienzi“; der Aufwand an Costümen und Decorationen war pomphaft, die Vorstellung selbst der Glanz- und Gipfelpunkt des Cornetschen Directorats. Die Europa (1844, II, 308) hebt hervor: „das kolossale Werk in seiner edlen, großartigen, originellen

[1] Glasenapp wußte offenbar nicht, daß die erste Aufführung in Hamburg am 21. März stattfand. Schon vierzehn Tage zuvor war Wagner hier eingetroffen, Cornet kann also unmöglich, wie Glasenapp behauptet, erst am letzten Februar in Dresden den Beschluß gefaßt haben, „sich an den „Rienzi“ zu wagen.“ Auch hatte der Componist schon im October 1843 202 ℔ Honorar für „Rienzi“ erhalten. — In E. Kastners „Wagner-Katalog“ ist die wichtige Hamburger Darstellung der Oper ganz übergangen.

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

Einfachheit sei so überraschend würdig dargestellt worden, daß damit eine neue Epoche für diese Gattung von Tonschöpfungen beginne, welche man bisher nur in Berlin oder in Dresden habe sehen können." Die Neuheit der Sache erklärt den Eindruck des „Rienzi" auf Chr. M. Ed,[1] den Berichterstatter des Morgenblatts, der „nach fünfstündiger Dauer der Aufführung mit betäubten Sinnen das Haus verließ", aber doch die Oper „von schöpferischer, ja, genialer Originalität zeugend", nannte. Ganz rathlos bewiesen sich die Originalien; „Rienzi" sei eine „Opéra-monstre", die Musik trete auf wie ein Herkules, der durch materielle Stärke siege. „Ihre Schönheit ist die des brausenden Sturms; aber wir mögen gern sanfte Zephyre." Doch räumt auch der Kritiker dieses Blattes den Erfolg ein; „der Componist und der Benefiziat wurden bewillkommt; während der Zwischenacte verlangte man abwechselnd Hrn. Wagner, Wurda und Mad. Fehringer, am Schlusse den Componisten." Die genannte Künstlerin, damals mit 3000 Thalern jährlich angestellt, sang den Adriano; wie versichert wird, war „selbst der Componist durch die Ausführung überrascht". Der Referent der Jahreszeiten hatte „wegen des überfüllten Hauses von der ersten Vorstellung gar nichts gesehen und nur den ersten Act gehört", weil er „in dem Gedränge nicht zu bleiben vermochte". Den Urtheilen zufolge, die „vom Hörensagen" zu ihm gedrungen, hatte „Rienzi" zwar „imposante Tonmassen, große Energie und Kraft der Instrumentirung, doch einen empfindlichen Mangel an Melodieen". Der zweiten Vorstellung scheint dieser merkwürdige Berichterstatter jedoch beigewohnt zu haben; er sagt: „von dem überfüllten Hause ward der Componist nebst Wurda mehrfach gerufen;" unter den übrigen Mitgliedern verdiene besonders Mad. Fehringer die Würdigung, welche sie in den Journalen wie im Publicum gefunden habe. Zuletzt heißt es: „Uebrigens wird „Rienzi" erst bei dem bevorstehenden Gastspiele Tichatschecks

[1] Pseudonym nannte er sich Stallknecht.

in der vollen Glorie seines Werthes und seiner Wirksamkeit erscheinen;" eine Bemerkung, deren Richtigkeit die nächste Zukunft bewies. Jener Künstler mußte 1844 den Rienzi dreimal singen, wofür er in runder Summe 1700 ℔ erhielt; im Gegensatze dazu hatte der Schöpfer des Werkes 1195 ℔ 11 ß bekommen, nämlich: 1843 im October und November zusammen 220 ℔ 6 ß; im März für Einstudiren, Dirigiren u. s. w. 560 ℔. Endlich — im August 1844 — erhielt Richard Wagner 357 ℔ 11 ß Tantième für die zehnte Vorstellung der Oper; außerdem war ihm seine „Wirthshausrechnung" mit dem gewiß bescheidenen Posten von 75 ℔ 10 ß bezahlt worden. Gewohnt hat Richard Wagner damals, soviel zu ermitteln war, in der alten Stadt London, Dammthorstraße 12. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Unter den Gästen in der Oper finden wir mehrere neu aufgegangene Sterne, wie z. B. Dem. Capitän (später Friedr. Haases erste Frau), Frl. v. Marra,[1] Dem. Tuczeck, den Tenoristen Sontheim, der am 12. Juli 1846 als Othello stürmischen Beifall erntete, u. v. A.; auch die Operngesellschaft vom Theater zu Turin gab eine Reihe gut besuchter Vorstellungen, bei denen man „Nebukadnezar" zuerst italienisch hörte. Der Pariser Tenorist Duprez dagegen, welcher am 20. März 1847 bei erhöhten Preisen gegen das riesige Honorar von 75 Louisd'or (rund 1000 ℔) in deutscher Sprache sang, wurde ausgezischt, weil es sich herausstellte, daß dieser Mann keine Spur von Stimme mehr hatte. Duprez entschuldigte sich mit Heiserkeit, worauf man ihn wenigstens zu Ende singen ließ; er that es in einen Mantel gewickelt, „den ihm vielleicht die christliche Liebe der Directoren gereicht hatte," bemerkte Toepfer in seiner ungemein lustigen Schilderung dieses scandalösen Theaterabends.[2] 1846, 12. Juli. 1847, 20. März.

[1] Sie erhielt 30 Friedrichsd'or für jede Gastrolle.

[2] „Der erste Tenor der Académie royale zu Paris läßt sich herab, in Hamburg au Nord, patrie des barbares, den Edgar („Lucia") zu singen .. Das Ereigniß that dar, daß wir in Paris „möglich" werden, daß ein Franzose nicht mehr von Epilepsie befallen wird, wenn er „haben" aussprechen

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Furore machten die Gastrollen der „schwedischen Nachtigall", Jenny Lind, welche am 29. März 1845 zuerst als Norma
1845, 29. März. auftrat. Von der Verzückung, in welche sie sofort ganz Hamburg versetzte, ist kaum ein Begriff zu geben; mehr als zwölf Mal sang sie bei erhöhten Preisen vor überfülltem Hause, zur Abwehr des Andrangs mußte polizeiliche Hilfe geholt werden. Die berühmte Schwedin wirkte nicht nur durch glänzende, dabei gut geschulte Naturgaben, sondern auch durch eine überaus gewinnende Persönlichkeit, der man kleine Eigenheiten und die geringe Abwechselung eines nicht eben mannichfaltigen Rollenkreises verzieh, weil die Künstlerin durch keusche Jungfräulichkeit und Lieblichkeit bezauberte. Jenny Lind war die erste, welche in Hamburg dergestalt mit Blumen überschüttet ward, „daß sie auf einem improvisirten Teppich stand;" die Kritiken bewegten sich durchweg in Ausdrücken wie: „ihr Portament ist Glasharmonika-Klang; ihre Läufer sind Perlen; in ihrem mezza voce liegt ein Reiz wie im Ton der Aeolsharfe. Und während das Ohr entzückt wird, sieht das Auge nur Poesievolles vor sich." Ein kleines Volksfest war das Ständchen, welches der Künstlerin nach ihrer letzten Partie vor ihrem Hôtel (der alten Stadt London) gebracht wurde; mit dieser Ovation war ein Fackelzug, ein Feuerwerk auf der Alster u. s. w. verbunden, so daß das Ganze bis nach Mitternacht währte. Als
1846. sie 1846 abermals — mit gleichem Erfolge sechszehn Mal — gastirte, bezog sie ein Honorar von 100 Louisd'or (1400 ℔)[1]

soll, während sein „héros" ihm keine Mühe macht; daß der französische Künstler in so fern von Deutschland Notiz nimmt, als er dessen Geld für Gastrollen nicht verschmäht. Duprez kommt! Stürmischer Empfang. Er singt, — es klingt eigenthümlich: die Intonation falsch, der Ton bedeckt, die Höhe — „läßt sich entschuldigen." Quand même, bravo! „Nein, nicht bravo" sagt das Parterre; „wir wollen für 4 Schilling mehr, besseren Gesang;" und nun wird dem berühmten Duprez der unentweihte Kranz von Barbarenhänden gräßlich zerrupft" u. s. w.

[1] Als „zum Besten des Pensionsfonds" und „für die Armen" Vorstellungen unter ihrer Mitwirkung stattfanden, erhielt sie laut Mühlings Cassabuch 1241 ℔ 8 ß bezw. 1143 ℔ 10 ß.

für jede Rolle; vorher hatte sie sich mit 40 begnügt. Toepfer bemerkte: „Packt Eure Novitäten ein, Ihr Dichter; dankt Gott, daß man Euch nicht noch unwürdiger behandelt; schämt Euch und geht ab. Ihr arbeitet Monate lang; eine Sängerin verdient das Honorar für ein Schauspiel von allen Hoftheatern zusammen in drei Abendstunden.“ Doch zählte auch dieser Kenner zu den warmen Lobrednern der Künstlerin, „deren Subjectivität eben das Reizende sei.“ Dankbar ward anerkannt, daß Jenny Lind 1846 einmal gegen halbes Honorar[1] zu Wohlthätigkeitszwecken auftrat; am Schlusse ihrer letzten Vorstellung überraschte man die Sängerin mit einem von Krebs componirten „Abschiedsliede“, dessen Solo von Sontheim vorgetragen ward. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. 1846.

„Dich preisen wir im Feierlied,
Der Dankesthränen hell erglänzen,
Die Hochsinn, Mild' und Anmuth kränzen“

hieß es darin. Jenny Lind war von dieser Aufmerksamkeit tief ergriffen. Sie hatte viele Federn in Bewegung gesetzt; ihr Portrait erschien wohl ein Dutzend Mal, und das Theater in der Vorstadt St. Pauli ließ eine „Jenny Bind“ auftreten, womit gute Geschäfte gemacht wurden. Am merkwürdigsten aber war die Hochfluth von Broschüren, welche dies Gastspiel hervorrief; hier deren Titel:

1) Jenny Lind, die schwedische Nachtigall. Eine biographische Skizze. Mit dem Portrait der Künstlerin. Hamburg, 1845 (am 12. April; 16 Seiten gr. 8).

2) Jenny Lind in Hamburg. Apotheose von N. O. Molaswi (J. W. Salomon). Motto: Da sah man die Menge ergriffen, Wie durch Zauberkraft erregt, Und durch die himmlischen Töne Das wildeste Herz bewegt. Hamburg, 1845. (16 Seiten gr. 8.)

[1] 701 ℔ 9 ß. Ein halbes Benefiz, das sie sich ausgemacht, trug 1758 ℔ 3 ß.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

3) Jenny Lind und die Hamburger, oder ein Stündchen im Jungfernstieg. Genrebild von Snüffelmann. Mit wenigen Portraits und gar keinen Abbildungen. Hamburg, 1845. (16 Seiten gr. 8.)

4) Lind-Würmer. Satyrisch-parodirendes Quodlibet nach Schiller, von Jemandem. Motto: „Unsinn, du siegst." Schiller. — Hamburg, 1846. (12 Seiten 8, in Versen.)

5) Bind-Würmer. Satyrisch-parodirendes Quodlibet von Niemandem. Seitenstück zu den „Lind-Würmern". Motto: „Und tausend Stimmen werden laut: Das ist der Bindwurm, kommt und schaut." (Nach Schiller.) — Hamburg, 1846. (8 Seiten 8, in Versen.)

6) Jenny Bind. Epos zu Ehren Hamburgs und Jenny Binds von Alphons de Vinez. Hamburg, 1846. (1/4 Bogen 8, in Versen.)

7) Jenny Lind in Hamburg un Jenny Bind op St. Pauli, oder: Wer hätt vor de Armen sung'n? von Th. S. — Hamburg, o. J. (4 Seiten 8; plattdeutsches Gedicht von 16 vierzeiligen Strophen.)

Daß man der Künstlerin die Pferde ausgespannt habe, bezeichnete ein auswärtiges Blatt als „böswillige Erfindung."

Auch das Ballet machte mit Nordländerinnen wie Dem. Nielsen, Dem. Funck nebst Bruder aus Kopenhagen u. s. w. gute Geschäfte; außer diesen gastirten noch zahlreiche Tänzer und Tänzerinnen unter Cornets Aegide. Neben einem sehr
1844. starken engagirten Balletpersonal (1844 z. B. fünf Solotänzer, drei Solotänzerinnen, zehn Figurantinnen und zehn Eleven, zusammen 28 Köpfe) erschienen u. A. Dem. Bethge, Mad. Brue, Dem. Wagon, Hoguet, Hoguet-Vestris und der Pantomimist Bordowich von Berlin, Dem. Weiß von Darmstadt, der Balletmeister Weidner von Braunschweig, Dem. Andrianova und Herr Frédéric von St. Petersburg, Fanny Cerito und der Balletmeister St. Léon, die Tänzerfamilien Kobler und Fenzl, endlich Lucile Grahns Lehrer, der Balletmeister Bournonville aus

Kopenhagen. Dieser gab in der Wintersaison 1842—43 in Verbindung mit der Solotänzerin Dem. Marie aus Paris, einigen andern Tänzern und Tänzerinnen, sowie 16 Figuranten und Figurantinnen des k. Hoftheaters zu Kopenhagen 14 Vorstellungen unter großem Zulauf; namentlich ein Ballet: „Napoli der Chinafahrer" erhielt gleichzeitigen Berichten zufolge „enthusiastische Anerkennung." Einen „seltenen Enthusiasmus" erregte ein Jahr nach dem großen Brande auch Fanny Elßler durch ihre „unnachahmlichen" Charaktertänze; die Eintrittspreise wurden erhöht, so oft sie auftrat und die Tänzerin erhielt (wie auch Mad. Cerito) für jede ihrer acht Gastvorstellungen 100 Louisd'or, zusammen also etwa das damalige Jahrgehalt eines Syndicus von Hamburg. Nach ihrer Abschiedsrolle, bei welcher sie mit Gedichten und Kränzen überschüttet ward, „hätte der Wahnsinn ihr fast die Pferde ausgespannt und ihren Wagen nach Haus gezogen. Gegen Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens." Es war ein Zeitgenosse, der auf frischer That so urtheilte; er setzte noch hinzu: es sei ein betrübender Gedanke, daß „eine so ungeheure Summe für eitlen Tanz hingegeben ist, während so viele Nothleidende, so viele verschämte Arme nach Hilfe schmachten, ja, während noch Alle unter den Folgen des Brandes leiden, und theure Miethen, schwere Abgaben bei geringem Erwerb dem rechtschaffenen Manne es sauer machen, sich und die Seinen zu erhalten." Eine solche Stimme blieb jedoch die vox clamantis in deserto;[1] nicht Hamburg allein, sondern zwei Welttheile waren wie berauscht vom Erscheinen Fanny Elßlers. In Amerika spendete man ihr, wie in Europa, Gedichte, Blumen, Gold und Edelsteine; man bildete sie unzählige Male ab und schlug Denkmünzen auf sie. Saphir meinte:

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

[1] Wie diejenige Friedrich Rückerts. Er sang ironisch:

„Nun kann ich ruhig zu Grabe gehn,
Ich habe das Höchste im Leben,
Der „göttlichen" Fanny Gebeine gesehn
Sich bis zum Himmel erheben."

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

„ihre Ausdauer könne nicht überraschen, denn sie tanze auf Elfenbeinen," und ein geistreicher Diplomat sagte: „Fanny Elßler tanzt Weltgeschichte." Die närrischsten unter den Narren sprachen ihren Namen nie ohne das Beiwort: „die göttliche" aus. Es hieß von ihrer Fenella, ihrer Yelva u. s. w.: Fanny Elßler „bringe diese Rollen durch ihre Mimik wahrer und lebendiger zur Anschauung, als das gesprochene Wort es vermöchte, denn sie tanze mit der Seele;" die Cachucha tanzte sie „mit den Füßen, mit den Augen, mit dem Munde, mit tausend Lächeln, mit Millionen süßen Randglossen und anmuthigen Commentaren." Recht tactvoll erscheint es wieder von den Hamburger Schauspieldirectoren, daß sie gleich nach Fanny Elßlers Scheiden die Darstellung einer Posse: „Thereſe und Fanny, oder der Enthusiast" veranstalteten, in welcher das Stadttheater seine eigenen Besucher als überspannte Elßler-Enthusiasten platt verhöhnte.

Entwickelte Cornet auf dem Gebiete des Ballets und der Oper unstreitig betriebsame Rührigkeit, so blieb darin auch Mühling nicht hinter ihm zurück; 287 neue und neu studirte Schauspiele liefern dafür den Beweis. Doch trug das Streben Beider den Charakter des Unstäten, Ruheloſen; ausdauernder Ernst war nicht ihre Sache. Beide waren eben nur Empiriker; es fehlte ihnen die gediegene Unterlage einer allseitig gründlichen Durchbildung, deren Stelle die bloße Routine einnahm. Mit dieser glaubten sie auszureichen; von einem tieferen Erfassen der Aufgabe waren Cornet wie Mühling gleich weit entfernt. Ohne die Mühe sorgsamen Säens auf sich zu laden, ohne die Zeit des Keimens und Reifens abzuwarten, wollten sie ernten; um nun dem Publicum immer neue, immer abwechselnde Reizmittel zu bieten, brachte Mühling wie Cornet Novität auf Novität, Gast auf Gast. Blieb bei solcher Treibjagd der Erfolg aus, weil alles überstürzt und oberflächlich zum Vorschein kam — was that das?

„Der neue Lenz bringt neue Gäste mit,
Und schnell erstehn auch Novitäten wieder."

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Diese Travestie schlug gelegentlich ein Blatt ironisch der Direction zum Wahlspruch vor. Gewiß war es kein Zufall, daß Wiederholungen neuer Stücke fast nie mehr so gut gelangen, wie die erste Aufführung; hatte der erste Eindruck seine Schuldigkeit gethan, so waren die Unternehmer zufrieden. Daher klagt Toepfer[1] über den „Mangel an künstlerisch-solider Führung;" er tadelt „die Praxis, ein neues Stück abzujagen, bis es erschöpft zusammensinkt, um es dann für immer dem Grabe der Bibliothek zu übergeben;" er bemerkt mit Recht: „Neuigkeiten schnell und gänzlich abpeitschen, heißt: den Samen, statt ganz in den Acker, halb in den Wind streuen." Daher auch erklärt sich das allmähliche Schwinden des deutschen classischen Repertoires; die Schätze desselben wurden immer schlechter und immer seltener, zuletzt fast nur noch von Gästen geboten. Schier sah es aus wie Ironie, wenn Mühling gleichwohl den Geburtstag unserer Dichterfürsten mit einer kläglichen Feier beging. Laut und lauter rügt die Kritik das wieder einreißende „Nicht-Zusammenspiel"; der einsichtige Referent eines Wochenblattes versicherte gelegentlich: Trauerspiele würden so schlecht gegeben, daß die Darstellung absolut kein Interesse zu erwecken vermöge. „Man plappert die Verse im Conversationston herunter, man nimmt ihnen den Adel, man stürzt uns hinab in den Kreis trivialer Theegespräche. Dazu die Undeutlichkeit der Rede! In der That, wir können es den Kunstfreunden nicht verdenken, wenn sie ein „Trauerspiel" auf dem Zettel mit heiliger Scheu betrachten." 1846 spricht Toepfer sogar von „tragischen Hanswurstiaden". Wie bitter er den Untergang aller Ueberlieferung, aller Schulung empfand, zeigt sein Ausruf: „Man klagt über Mangel an Talenten; diese Klage ist rein aus der Luft gegriffen. Es giebt Talente genug, aber sie taumeln mit verbundenen Augen herum, denn die Schröder und Iffland sind todt, die fähig waren, ein Talent

1846.

[1] Rötschers Jahrbücher für dramatische Kunst, I, 94.

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

zu erziehen, es richtig zu placiren." Wirklich war Mühling dazu nicht der Mann.

Unter den Kräften, welche sich um ihn schaarten, waren die „aus der guten alten Theaterzeit herübertönenden Stimmen": Gloy, der sich nach und nach fast ganz auf das Schauspiel beschränkte, Schäfer, Lenz und Mad. Lebrun von jeher beliebt. Die letztere gab jetzt erste Mütterrollen; zweite Mutter und komische Alte war außer Mad. Klengel noch Mad. Fischer, vormalige Mad. Mädel. Aus Bremen gebürtig, gehörte sie dem Institute (ursprünglich als Dem. Gehlhaar) seit 1818 an; ihr erster Mann, der Schauspieler Joh. Friedr. Mädel, 1798 zu Braunschweig geboren und Theaterkind wie seine Frau, starb am 27. Novbr. 1831 nach zwölfjähriger, am 1. August 1819 geschlossener Ehe an der Cholera. Am 10. December 1836 war seine Wittwe zu einer neuen Ehe geschritten; 35 Jahre alt, heirathete sie den 27jährigen Spiegelfabrikanten J. B. Fischer aus Bremen, der in Hamburg ein Geschäft begründete. Mühling dachte billig genug, ihr zum Silberjubiläum der ehrenvollen Zugehörigkeit zum Stadttheater ein Benefiz zu bewilligen,

1843. 8. Mai.

welches am 8. Mai 1843 mit „Mutterfegen" stattfand und befriedigend ausfiel. Frau Fischer-Mädel wirkte dann noch sieben Jahre auf den Brettern; sie starb am 5. October 1850.[1] Auch

1846. 19. Novbr.

der alternde Schäfer erhielt (19. Novbr. 1846) ein Benefiz mit Kotzebues Schauspiel: „Die silberne Hochzeit"; jubelnd empfangen, ward er während der Darstellung mit Beifall überschüttet, am Schlusse gerufen und mit Kränzen beworfen. Unterdessen füllte sich der Hintergrund mit den Mitgliedern des Chors, welche ein Festlied anstimmten; ein Tusch des Orchesters endigte die anspruchslose, aber hübsche Feier.

1844.

Schäfers Schwiegersohn Lenz, der zuerst 1808 nach Hamburg gekommen war, schied 1844 aus. Fünfundsechzig Jahre

[1] Das Sterberegister nennt sie 48 J. 11 M. 17 Tage alt; danach wäre sie am 18. October 1801 geboren.

alt und erblindet, hatte er sich am 20. April 1843 einer Staaroperation unterzogen, nach welcher er am 15. Juni als Oberförster zuerst wieder auftrat; das Publicum bewillkommte ihn herzlich. Lenz erwiederte diese Auszeichnung mit einer Ansprache, worin er u. A. sagte: „nächst dem Allmächtigen danke er es seinem Arzte Dr. Mathias Schön, daß er wieder Gottes Sonne schaue;" eine patriarchalische Kundgebung, welche nach dem hübschen Ausdruck einer Zeitung „dem Retter gebührte und dem Geretteten Ehre machte." Gleichwohl konnte Lenz auf die Dauer nicht mehr wirken; am 25. April 1844 trat er daher zum letzten Male auf. In richtiger Erkenntniß seiner künstlerischen Eigenthümlichkeit hatte er für diesen Abend wiederum eine Iffland'sche Rolle gewählt: den Zimmermeister Klarenbach in den „Advokaten". Man rief den beliebten Darsteller bei offener Scene und nach jedem Aufzuge; Klarenbachs weinend gesprochene Worte: „Mit tausend Thränen scheide ich von meinem lieben Arbeitsplatze" erregten bei den Zuschauern lautes Schluchzen. Am Schlusse des Stückes hielt Lenz eine Dankrede. Während derselben erschienen beide Directoren und alle Schauspielmitglieder schwarz gekleidet auf der Scene, um dem Scheidenden Lebewohl zu sagen; nach einer Ansprache Mühlings recitirte Gloy ein Abschiedsgedicht und Schäfer überreichte Lenz mit einem Kusse den wohlverdienten Lorbeerkranz. „Die Umarmung zwischen Schwiegervater und Schwiegersohn entfesselte einen Sturm von Applaus," und während Lenz mit Guirlanden umwunden ward, fiel der Vorhang. Zur Erinnerung an diese Feier widmeten die Unternehmer dem Künstler eine prachtvolle Porzellanvase, die Collegen aber das bei solchen Gelegenheiten stets beliebte Geschenk eines silbernen Pokals.[1] Lenz zog nach Riga, wo er

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

1843. 15. Juni.

1844. 25. April.

[1] Vergl. den Hamb. Corresp. v. 29. April 1844. Der Berliner Bühnen-Almanach für 1846 hat S. 139 fg. die Schilderung des 25. April 1844 richtig (nach dieser ist Lenz geboren am 25. November 1778; vergl. das Hamburg. Schriftst.-Lex. IV, 433); derselbe Alm. f. 1855 enthält jedoch (S. 95 fg. im Nekrolog von Lenz) falsche Angaben; am hier als „Abschieds-

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847. seine Jugendzeit verlebt hatte, und starb daselbst am 19. Febr. 1854. Caroline Amalie Lenz, seine Frau, blieb in ihrer Vaterstadt Hamburg, ließ sich scheiden und schloß 1846 eine neue Ehe mit dem Gutsbesitzer Gotthelf Heinrich Hartig, wobei sie ihr bis dahin behauptetes Engagement am Stadttheater aufgab und ins Privatleben zurücktrat.[1]

Fast scheint es, als habe Mühling an Stelle des greisen Lenz den Oldenburger Hofschauspieler Kaiser berufen wollen, der nicht viel später nach Hannover, dann nach Berlin, endlich als Director nach Carlsruhe ging. Er gastirte wiederholt in Hamburg, u. A. als Wallenstein; Glaßbrenner hat die Darstellung des Künstlers in dieser Rolle nachmals mit der kurzen Bemerkung recensirt: „Herr Kaiser trat *als* Wallensteins Tod auf." Ein Engagement kam nicht zu Stande; die von Lenz gespielten Heldenväter gingen an Fehringer über, der sich ebenfalls im „Wallenstein" versuchte (12. Octbr. 1846); die Jahreszeiten riethen ihm: „den Geist seiner Rolle gründlicher zu erfassen, sich nicht mit theilweise sehr falschen Declamationen zu begnügen und nach einer Charakteristik zu streben." Für Liebhaberrollen ward 1845 Heinrich Schneider vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. mit 2000 Thalern Jahresgage angestellt; außerdem spielte seit 1844 E. H. O. v. Gogh die unbedeutenderen Aufgaben dieses Faches. An Hendrichs' Platz trat (mit

1846. 12. October. 1845. 1844.

abend" genannten 16. April 1844 kam allerdings laut Ankündigung Iffands „Verbrechen aus Ehrsucht — *zum letzten Male unter Mitwirkung des Herrn Lenz*" zur Aufführung, aber dieser schied damit nicht von der Hamburger Bühne. Der Künstler hat später in den Ostseeprovinzen Iffandsche Stücke öffentlich vorgelesen, ist auch noch wiederholt (in Mitau, Riga u. s. w.) darin aufgetreten. Nicht correct, doch beachtenswerth berichtet über Lenz: Hagen, Theater in Preußen, 623 fg.

[1] Im Mai 1871 erhielt Frau Caroline Hartig geb. Schäfer auf Groß-Kussewitz bei Rostock vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin das Militair-Verdienstkreuz am rothen Bande, wegen Pflege der Verwundeten in den Lazarethen zu Rostock. Ihrer am 25. Novbr. 1827 geschlossenen Ehe mit dem 30 Jahre älteren Lenz (Caroline Schäfer war am 23. April 1808 geboren) entsproß außer zwei Töchtern ein Sohn, der sich Reinhold v. Lenz-Hartig nannte.

3300 Thalern Gage) Baison, den eine mehrjährige Kunstreise von Hamburg entfernt gehalten hatte; „als Familienvater", erzählt ein Blatt, „glaubte er durch solche besser für die Seinen zu sorgen." Er debütirte 1844 am 16. September als Hamlet, ward rauschend bewillkommt und dankte für die Gunst, welche man ihm während seiner Abwesenheit bewahrt; die Hamburger hatten es nicht vergessen, daß er sofort nach dem Brande eine Darstellung zum Besten der in Schaden gekommenen Schauspieler veranstaltet und die vaterländischen Bühnen aufgefordert hatte, ein Gleiches zu thun.[1] Baison stand damals auf der Höhe seiner Künstlerschaft; man rühmte: wie er nie mit etwas Unfertigem vor dem Publicum erscheine, und wie er Liebhaberrollen niemals nach der herkömmlichen Schablone, sondern stets individuell und bedeutsam ausgeprägt darstelle. „Unter seiner energischen Hand formte sich der weichlichste Stoff zu einem charakteristischen Gebilde;" eben dadurch unterschied er sich von Hendrichs, der stets seine schöne Subjectivität gegeben und mit dieser besonders anziehend auf das Damenpublicum gewirkt hatte. Hendrichs wandte sich an das Gefühl seiner Hörer, denen er poesievoll, minniglich und romantisch erschien; Baison — ein begabter Kopf und scharfer Denker — appellirte an den Verstand, und fesselte, selbst wenn seine Auffassung eines Charakters nicht als die richtige gelten konnte. Er erschien auf den Brettern nie zärtlich, nie hingebend; sein Element war das Dämonische, Sarkastische in Humor und Tragik. Baisons beste Rolle war Hendrichs' schlechteste: Hamlet.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1844. 16. Septbr.

Das Charakterfach bekleidete seit Ende 1842 Grunert, der gleich nach dem Brande so glücklich aus der Noth geholfen hatte; er blieb bis 1846, wo er nach Stuttgart ging. Seine Gage betrug 2400 Thaler. Man verkannte nicht, daß ihm eine ge-

1842.

[1] Außerdem concertirte der Geiger Ernst (in Weimar) und Franz Liszt (in St. Petersburg) zum Besten der Abgebrannten; auch gab der Magier Heimbürger genannt Alexander in Stettin eine Vorstellung zu diesem milden Zwecke.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

wisse predigerhafte Monotonie eigen sei, doch schätzte man ihn immer; „wer den Hamburger Christen den Luther und den Hamburger Juden den Nathan zu Dank spielt, wird stets beliebt sein," äußerte die Abendzeitung bei Grunerts Scheiden. Vor seinem Austritt erschien der Künstler „auf Verlangen" noch in einer Reihe seiner besten Rollen; bei dieser Gelegenheit ließ ihm Carl Toepfer alle Gerechtigkeit widerfahren. Grunerts Luther stellte er sogar über denjenigen Ifflands, welchen er aus frischer Jugenderinnerung ungemein lebensvoll schilderte.

An Grunerts Statt war der auch als Schriftsteller bekannte Jerrmann in Aussicht genommen, allein seine Proberollen gefielen so wenig, daß die Anstellung nicht zu Stande kam. Er ist kunstgeschichtlich übel beleumundet wegen der Wiederholung eines widerwärtig-gaukleriſchen Blendwerks, das einst Ekhofs Rollengier ersann: nämlich in einem und demselben Stücke zwei verschiedene Charaktere an Einem Abend zu spielen. Ekhof entweihte Voltaires „Zayre", Jerrmann Schillers „Räuber" durch solches Taschenspielerstückchen; er gab zugleich den Carl und den Franz Moor. Nachdem sich Jerrmann als ungeeignet für Hamburg erwiesen, nahm Mühling keinen bedeutenden Charakterspieler wieder an, sondern suchte sich schlecht und recht zu behelfen, bis der Pachtcontract zu Ende ging.

Für ernste und komische Väter ward mit 1800 Thalern

1844.

1844 A. W. Hesse angestellt, der am 3. November 1805 zu Straßburg im Elsaß geboren und ursprünglich von seinem Großoheim Aloys Senefelder zum Lithographen ausgebildet war. 1828 wandte er sich der Bühne zu, konnte es aber erst 1837 zu einer besseren Stellung bringen, welche sich ihm am k. k. priv. Theater an der Wien darbot. Von dort ging er nach Hamburg, wo er seine ersten Versuche als Schriftsteller unter-

1845, 10. Decbr.

nahm; sein Lustspiel „Ein Arzt" kam hier am 10. Decbr. 1845 auf die Bühne. Für seine literarischen Arbeiten wählte Hesse das Pseudonym J. Ch. Wages („ich wag' es"). Fünf Jahre

1849.

lang gehörte Hesse dem Stadttheater an; 1849 zog er nach

Berlin, wo er am 16. Juli 1864 starb. Seine Schriften verzeichnet sein Nekrolog im Berliner Bühnenalmanach für 1865. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Noch ein Lustspieldichter ist zu erwähnen: Alexander Zechmeister, genannt Wilhelmi. Er debütirte am 9. October 1845 (vor einer Aufführung des „Fidelio") als Elias Krumm; trotz seiner Mittelmäßigkeit mußte man ihn für zweite Intriguants engagiren, um seine Schwester Antonie Wilhelmi für das seit Bertha Stichs Rücktritt verwaiste Fach erster Liebhaberinnen zu gewinnen. Dieses junge Mädchen, laut Moniteur des dates am 21. März 1826 zu Troppau geboren, debütirte, von Breslau kommend, im Septbr. 1845, zuerst als „Jungfrau von Orleans"; an Gehalt bezog die noch sehr unreife Neunzehnjährige so viel wie ein Hamburgischer Hauptpastor: 2400 Thaler. Gleich allen bedeutenderen Mitgliedern hatte sie außerdem jährlich mehrere Wochen Urlaub mit fortlaufender Gage.[1] „Wie schwer hat es ein Staatsbeamter bei seiner kärglichen Bezahlung," meinte Toepfer gelegentlich, „sich einige Wochen Urlaub zu verschaffen; beim Theater gehört man nur zur Hälfte seiner Pflicht und wendet dem Institut den Rücken, sobald die ersten Lerchen schwirren." — Antonie Wilhelmis Talent entfaltete sich schnell, da sie an Baison einen Partner hatte, dessen künstlerische Eigenthümlichkeit der ihren glich. Spiel und Gegenspiel griffen hier auf seltene Weise in einander; was Antonie Wilhelmi abging, fehlte auch Baison, und was dieser besaß, darüber verfügte auch jene. Man erfährt das u. A. aus dem Kauderwelsch

1845, 9. October.

1845.

[1] Der Gesammt-Gagen-Etat für Oper und Schauspiel betrug unter Cornet-Mühling: a) an Jahresgagen: 181,191 ℔ 2 ß; außerdem: 19,309 ℔ Quartalgagen und Benefize, sowie 16 606 ℔ 2 ß Wochengagen und 1542 ℔ Geschenke und kleine Gagen. b) 173,044 ℔ 14 ß; außerdem: 18,921 ℔ 2 ß bezw. 15,013 ℔ 4 ß und 2324 ℔ 13 ß wie a. — c) 176,104 ℔; außerdem: 15.957 ℔ 2 ß bezw. 15,537 ℔ 12 ß und 3164 ℔ wie a. — d) 184,521 ℔; außerdem: 12,061 ℔ bezw. 15,793 ℔ und 3411 ℔ 7 ß wie a. — e) 181,718 ℔ 4 ß; außerdem: 13,231 ℔ 12 ß. 15,454 ℔ 8 ß und 1876 ℔ wie a. — f) 162,841 ℔, außerdem: 13,367 ℔ 8 ß, 16,553 ℔ und 2063 ℔ 9 ß wie a.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

des nachfolgenden Berichtes: „Mehr, als eine andere deutsche Schauspielerin ist Fräulein Wilhelmi die Actrice der pikant-sarkastischen Replique und der geistreichen Pointe. Im Herausheben eines blitzenden Gedankens, einer hervorstechenden Aeußerung, eines scharfen Aperçu ist sie Meisterin."

Von den Gästen des Schauspiels, so zahlreich sie auch waren, braucht nicht noch besonders gesprochen zu werden; die hervorragenden sind genannt oder bekannt. Sogar das merkwürdige Zusammentreffen wiederholte sich, daß Frau Crelinger (im October 1845) unmittelbar nach Sophie Schröder auftrat und entschiedener als je mißfiel; ihre Phädra, Maria Stuart u. s. w. (Rollen, welche die Jahreszeiten schlechthin „Caricaturen" nannten) erzielten nur Durchschnittseinnahmen von 60 Thalern. „Und davon muß die Direction 10 Louisd'or an den Gast zahlen!" seufzte in der Theaterlocomotive ein „officiöser" Berichterstatter, der bei dieser Gelegenheit zwar das „blasirte Publicum" mit groben Worten schalt, aber nichts davon sagte, wie entsetzlich schlecht die Stücke aufgeführt wurden, deren Besuch man gleichwohl verlangte.[1]

1845. October.

Sophie Schröder hatte an zwei Abenden Declamationsvorträge gehalten und erschien „noch immer als erste und einzige in Deutschland, welche der gebundenen Rede ihr ganzes Recht angedeihen läßt; wenn unsere classischen Trauerspiele von lauter Schröders gespielt würden, — das gedrängt volle Haus horchte in Andacht den Schöpfungen seiner großen Männer." Auf vielfach geäußerten Wunsch gab die Meisterin am 15. Octbr. 1845 die Fürstin von Messina; es galt als „Gewinn, daß Sophie Schröder aus der Stille des Privatlebens trat und werdenden Schauspielern ein Muster vorhielt: wie die deutsche Bühne durch Ernst und Fleiß aufhören könnte, eine Gaukelbude zu sein." Wäre Fehringer als Manuel nicht einige Male

1845. 15. October.

[1] Die Toiletten der weinenden Kammerfrauen in „Maria Stuart" z. B. „sahen aus, als wollten diese Damen einem Flügelball und nicht einer Hinrichtung" beiwohnen.

stecken geblieben, so hätte die Vorstellung befriedigen können; Baison als Cäsar und Grunert als erster Chorführer waren trefflich, Sophie Schröders Isabella „riß zu begeistertem Jubel hin; wiederholter Hervorruf bewies, daß bei uns der Sinn für die Tragödie nicht verschlossen, das Herz nicht todt ist. Nur muß — schon Goethe und Müllner verlangten dies — des Trauerspiels „Gott grüße Dich" verschieden klingen vom trivialen „Wie geht's Ihnen?" auf der Straße. Die tragische Musterdarstellung unserer Schröder bot solche erhöhte Recitation des Verstrauerspiels mit seiner idealisirten Wahrheit." Der gediegene Sinn Carl Toepfers fällte dieses Urtheil, welches wohl als Abwehr des herben Tadels gelten darf, womit Tieck und Ed. Devrient Sophie Schröder überschüttet haben. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Die bis zu Mühlings Rücktritt (und noch später) auftauchenden Neuigkeiten waren fast ausschließlich Tendenzstücke; größtentheils begab sich die dramatische Dichtung jener Epoche in den Dienst der den Tag beherrschenden politischen und socialen Ideen. „Einheit und Freiheit" stand als Wahlspruch auf der Fahne, welcher auch die Tendenzdramatiker folgten; alle Welt erkannte die Nothwendigkeit politischer Reformen, die Machthaber ausgenommen. Für sie waren — und dies gilt nicht von den deutschen allein — die Lehren der Geschichte vergeblich ertheilt; sie wollten nichts lernen und nichts vergessen. Das Volk, fast überall mundtodt, rechtlos gemacht, sah sich um Freiheit und Wohlfahrt schändlich betrogen; nach der Erfüllung der in den Tagen schwerer Noth geleisteten Versprechungen durfte Niemand wortbrüchige Kronenträger fragen. Wer es dennoch wagte, hatte schwer dafür zu büßen; theils durch kleinliche Polizeimaßregeln, theils durch Verfolgungen im großen Styl, durch Einkerkerungen und Landesverweisungen suchte man freidenkende, national gesonnene Schriftsteller beständig zu hemmen und zu unterdrücken. Sich öffentlich für Deutschlands Einheit zu begeistern, galt als Hochverrath; der Schriftsteller Feodor Wehl ward „wegen Majestätsbeleidigung" Monate lang

IV. Mühling-Gornet, 1841–1847.

in Magdeburg gefangen gehalten, weil er den Plan: vor dem k. Schlosse in Berlin Bildnisse der Hohenzollern aufzustellen, mit der Scherzfrage bewitzelt hatte: „ob der König denn seine Ahnen vor die Thür setzen wolle?“ Die unerhörten Eingriffe der Censur muß jeder Nachlebende, der ihre Spuren nicht schwarz auf weiß in den Quellen findet, für schlecht ersonnene Scherze eines Märchenerzählers halten; nicht nur gegen bereits gedruckte, sondern auch gegen noch zu druckende Werke wurden Verbote erlassen. Die Hoffmann und Campesche Buchhandlung in Hamburg betrachtete man als Arsenal des bösen Feindes; ihr vorhandener, wie ihr künftig erscheinender Verlag ward 1842 für Preußen verboten. Der immerwährende Guerilla-Krieg der Schriftsteller gegen die Censur, die List, welche sie aufbieten mußten, um dieses scheußliche Institut zu hintergehen, die tausenderlei Fechterstreiche, Kunstgriffe und Hinterwärtse, zu deren beständiger Anwendung sie die Nothlage zwang, ergaben zusammengenommen wahre Unsummen der verderblichsten Einflüsse. Die vaterländische Literatur wie der Charakter der Autoren, beide litten darunter in gleichem Maße. Und nicht nur dem freien Worte — sogar der freien Ueberzeugung wurde „von oben“ gewehrt. Als das unwürdige Gaukelspiel der in Trier erfolgten Ausstellung des „heiligen Rocks“ den Anstoß zur Bildung deutschkatholischer Gemeinden gegeben hatte, trachtete die politische Kurzsichtigkeit der meisten Regierungen im Bunde mit der Curie die Entwickelung dieser Gemeinden kräftig niederzuhalten; freisinnigen Protestanten mußten die dumpfen Zustände im Staate Friedrichs des Großen, wo der frömmelnde Eichhorn Cultusminister war, ernste Besorgniß einflößen. In der That wirkte das Beispiel Preußens sehr übel; auch in Hamburg schlossen sich die Feinde des Lichts zu sicherem, dreistem, nachhaltigem Zusammenwirken aneinander, und in erbittertem Kampfe ward dem Fortschritt auf allen Gebieten jegliche Ausdehnung streitig gemacht. Indessen duldete man, daß Ronge und Schuselka 1846 in Hamburg eine deutschkatholische

Gemeinde stifteten, der u. A. das Künstlerpaar Fehringer sich anschloß; mit Ablauf des Jahres 1842 war auch den Israeliten das Recht zugestanden: überall in der Stadt auf eigenen Namen Grundstücke erwerben zu dürfen. Doch gab man diese Erlaubniß erst dann, als die reicheren Juden, darunter Salomon Heine, erklärt hatten: nach Altona auswandern zu wollen, wenn man fortfahre, sie wie bisher zu beschränken.

Derart waren die Zustände, denen das üppig emporschießende Tendenzdrama entgegentrat; ihr Vorhandensein läßt die momentanen Wirkungen, ja, das Entstehen mancher seitdem verschollenen Stücke begreiflich erscheinen. Das letzte Glied in dieser Kette bildet endlich der „Offene Brief" des Königs von Dänemark, welcher am 8. Juli 1846 kundgab: nach dem Aussterben des die kleine Monarchie beherrschenden oldenburgischen Mannsstammes solle die dänische Erbfolge auch für Schleswig-Holstein gelten. Diese Herzogthümer schlechthin zur dänischen Provinz machen zu wollen, hieß frechen Raub an deutschen Landen begehen; ein Plan, welcher das 1840 zuerst wieder stärker angeregte vaterländische Gefühl abermals kräftig wach rüttelte und aus natürlichen Ursachen besonders die Hamburger aufregte; das Haupt der Holsteinschen Agnaten, der Herzog von Augustenburg, ward bei seiner Anwesenheit im Sommer 1846 durch ein großartiges Ständchen gefeiert.

Das vormärzliche Deutschland bietet sonach von außen wie von innen das jammervollste Bild. Ein Zwergstaat wie Dänemark durfte sich unterstehen, gierig an dem großen, aber ohnmächtigen Nachbarreiche herumzuzerren; im Inneren herrschte grauenhafte Willkür. Alles das erzeugte eine Verbitterung, die sich endlich gewaltsam Luft machen mußte; Jahrzehnte lang war Wind gesäet, 1848 wurde Sturm geerntet. Unausmeßbar aber war der Schaden, der in jenen schrecklichen Jahrzehnten dem deutschen Volkscharakter zugefügt wurde, wie das nicht anders sein konnte in einem Gemeinwesen, dem die Grundlage jedes menschlichen Verhältnisses mangelte: die Ehrlichkeit. Wie

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

mochte es frommen, wenn ein Theil der Nation ingrimmig die Faust in der Tasche ballte, wenn ein anderer durch Spioniren und Denunciren seine Gesinnungstüchtigkeit bewies, oder wenn ein dritter unfläthige Verhöhnung alles Deutschen ohne Unterscheidung und Wahl an die Stelle grader, mannhaft-würdiger Kritik der herrschenden Zustände treten ließ! Viele meinten, ihre Vaterlandsliebe am tristigsten zu erhärten, wenn sie die Begriffe „deutsch" und „verächtlich" als gleichbedeutend nahmen; „der deutsche Michel" war eine stehende Redensart. Man fühlte sich sogleich zu Hause, wenn Deutschland von Grund aus schlecht gemacht, wenn edle Männer wie Goethe und Andere nach Herzenslust herabgewürdigt wurden. Im Schimpfen auf Goethe leistete besonders ein Börne, Menzel und Genossen so Erkleckliches, daß das Bild des Dichters vor dem geistigen Auge ganzer Generationen seines Volkes völlig verdunkelt erschien.

Und hier ist der Punkt, wo das Verdienst der Tendenzdramatiker einsetzt. Es bestand darin, daß sie den Muth hatten, in jener vielfach undeutschen Zeit sich zur Deutschheit zu bekennen; daß sie dabei festen Schrittes ehrlich auf ihr Ziel losgingen und durch eine Art von dramaturgischem Staatsstreich ihren Tendenzen keck den Platz eroberten, von welchem aus sie einer breiten Wirkung auf die Massen sicher waren: die Bühne. Allerdings übersahen sie dabei, daß die Scene nur abgerundete poetische Kunstwerke bieten soll; eine diesen gewaltsam aufgepfropfte Tendenz mußte aber die Einheit des Kunstwerks von vornherein zerstören. Schiller, der jeglichen Grundsatz der Aesthetik so tief und weise erfaßte wie bündig einkleidete, hat auch hier das treffendste Wort gesprochen; es klingt wie das Todesurtheil aller Tendenzdramatik, wenn er an Körner schreibt: „Ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk *nur sich selbst*, das heißt, seiner eigenen Schönheitsregel, Rechenschaft geben darf. Der Dichter, der sich *nur Schönheit* zum Zweck setzt, aber dieser *heilig* folgt, wird am Ende alle anderen Rücksichten, die er zu vernachlässigen schien, — ohne daß er es

will oder weiß, gleichsam zur Zugabe mit erreicht haben; da im Gegentheile der, der zwischen Schönheit und Moralität, oder was es sonst sei, unstät flattert, oder um beide buhlt, leicht es mit jeder verdirbt."

Das rasche Hinschwinden aller Tendenzdramen ist daher nur zu erklärlich; denn wenn auch das Publicum in seiner Mehrheit die Gesinnungen des Autors theilte, so fühlte es doch, wie übel die Manifestation solcher Gesinnungen, insofern sie nicht aus dem gegebenen Stoffe organisch herauswuchs, im Theater am Platze sei. Es wäre also darauf angekommen, die Tendenz nicht als fremdes Element erscheinen zu lassen, das in die Dichtung nur von außen hineingetragen war; dazu gehörte entweder eine urgewaltige Dichterkraft, welche den durch das Kunstwerk gehenden Bruch wirklich heilte, oder eine virtuose Beherrschung aller Mittel, welche diesen Bruch vor dem Auge eines Theaterpublicums geschickt verstecken konnten. Im ersten Falle hatten sich einst Schiller und Lessing befunden; im zweiten waren die neueren Franzosen. Sie erkannten, daß Reden modernen Inhalts im Munde moderner Menschen sich am natürlichsten ausnehmen müßten; keck griffen sie daher ins Leben ihres Volkes und formten zumeist Bühnenstücke, worin Gestalten, wie die Zuschauer sie im Leben täglich sahen, handelnd oder leidend auftraten. Die deutschen Tendenzdramatiker dagegen legten — gleichviel aus welchen Gründen — die Schlagwörter des Tages lieber historischen Figuren bei. Ein großer Name war der Kleiderstock, an welchem moderne Waare aufgehängt wurde, und alle möglichen deutschen oder fremden Staatsmänner, Abenteurer, Rebellen, Feldherren, Emporkömmlinge, Poeten — nach denen der Dramatiker förmlich auf der Lauer lag — mußten ihm zur Marionette dienen, durch deren Mund er sich „zeitgemäß" vernehmen ließ. Das Publicum merkte die Absicht und war verstimmt; williger nahm es die nämlichen Tiraden in den hurtig übersetzten Stücken der Franzosen hin. Innige Theilnahme erweckten jene unglücklichen, von

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

vornehmen Wüstlingen betrogenen Mädchen aus der Dachstube; lebhaft fühlte man mit strebenden Söhnen armer Handwerker, die unter einem Aufwande pathetischer Phrasen ihre Classenlage zu verbessern trachteten; Alles klatschte Beifall, wenn einer hochgestellten Person von verlotterten Taugenichtsen Grobheiten gesagt wurden; Alles weinte bei den rührenden Schicksalen von Müttern „aus dem Volke“; und der Pariser „Lumpensammler“ konnte an allen deutschen Bühnen groß und klein nicht oft genug gegeben werden. Diese Dramen, welche den „vierten Stand“ mit Weihrauch überschütteten und den Proletarier als einzig redliches Wesen darstellten, waren nicht selten roh zugehauen und immer auf den augenblicklichen Effect berechnet; das Beiwort „packend“ kam durch sie recht in Aufnahme. Vor näherer Prüfung konnten sie nicht bestehen, allein sie traten ohne Umschweif mit der Absicht auf: zwischen Auditorium und Scene Fühlung zu gewinnen. Im edlen, künstlerisch verklärten Sinne des Wortes „der Zeit den Spiegel vorzuhalten“, vermochten sie nicht, aber das deutsche Publicum war schon dankbar, daß sie wenigstens den Anlauf dazu nahmen. Man war bei uns nicht verwöhnt; das vaterländische Theater besaß niemals hervorragendes Verständniß dafür: Kunst und Leben in hohem Sinne beziehungsreich zu verknüpfen. Die Lampenreihe, welche den Zuschauerraum von der Scene trennt, scheidet in Deutschland das wirkliche Leben von einer lediglich eingebildeten Welt oft auf unbegreifliche Weise; fort und fort werden auf der Bühne Conflicte verhandelt, die in Wahrheit gar nicht existiren. Personen eines Stückes kommen gelegentlich „mit dem Postwagen“ an, oder wandern in ein seit Jahren aufgehobenes „Schuldgefängniß“, oder verfallen längst nicht mehr vorhandenen „Wuchergesetzen“, oder ziehen als „Handwerksbursche“ mit grobem Knotenstock auf die Wanderschaft, oder kaufen sich „militärische Stellvertreter“ — wohlverstanden: alles dies in modernster Kleidung, und auf den ersten Bühnen. Längst gewöhnt, schlechterdings Unmögliches auf der Scene zu erblicken,

nahm unser Publicum denn auch keinen Anstoß daran, wenn ihm politische, sociale oder kirchliche Probleme entgegentraten, die es nicht verstand, weil der Autor für Frankreich und nicht für Deutschland geschrieben, der Uebersetzer aber den Widersinn nicht beseitigt hatte. Die an Beschränkung grenzende Genügsamkeit der Zuschauer erklärt den Erfolg jener fremdländischen Arbeiten, welche überdies stets mit allen Mitteln ausgerüstet waren, ein Theaterpublicum über ihre Nichtigkeit zu täuschen. Zu diesen Mitteln gehörte besonders ein mit gewandter Hand wirkungsvoll, wenn auch oft auf Kosten der Wahrscheinlichkeit aufgebauter Scenengang. Dieser Vorzug hing mit der größeren Routine der französischen Bühnenschriftsteller zusammen, welche technische Fertigkeit erlangten, weil sie unablässig producirten. Hierzu wurden sie auf eine in Deutschland nie üblich gewesene Art aufgemuntert; bei uns bestand die Aufmunterung darin, daß — als endlich zu Anfang der fünfziger Jahre Gustav Freytag die Nation mit seinen „Journalisten" beschenkte, — das Wiener Hoftheater sie zögernd,[1] das Berliner gar nicht aufführte; die Bühnenhonorare für das Werk waren bettelhaft, und die Kritik vieler Städte fiel höhnisch darüber her; in Hamburg prophezeiten die Jahreszeiten: dies „von Caprice, Willkür und greller Unwahrscheinlichkeit strotzende, ganz verfehlte Opus könne sich unmöglich irgendwo lange auf dem Repertoire halten"; Dräxler-Manfreds Wochenschrift: Die Muse (Darmstadt 1853, Nr. 6) vermißte „geistreiche Färbung der Charaktere und gedankenvollen Dialog", man könne sich weder für die Personen, noch für die Handlung — „einen ordinären Tageblätterkrieg" — im Geringsten interessiren.

Die zehn Jahre früher an den deutschen und ausländischen Tendenzstücken geübte Kritik übertraf diese Proben oft an

1 Aus Wien wurde damals (1853) den Jahreszeiten geschrieben: die „Journalisten" müßten „unzweifelhaft überall den schlimmsten Erfolg haben, wo die Schauspieler nicht durch Copirung von bekannten journalistischen Persönlichkeiten ihren Rollen Reiz verleihen könnten."

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Bissigkeit in der Form; in der Sache war sie meistens gerechter. Wie immer, fordert auch hier das Urtheil Carl Toepfers Beachtung; den Einfluß jener Arbeiten auf Dramatik und Schauspielkunst nannte er bald „höchst nachtheilig", und bedauerte: „daß die Bühne benutzt werde, gewisse Ansichten der Autoren über öffentliche Zustände und politische Verhältnisse an den Mann, d. h. an das Publicum zu bringen." Zwar wecke das „stets augenblicklichen Applaus bei den Gleichgesinnten", allein eben dies locke junge Talente auf einen gefährlichen Irrpfad. „Man erzielt Erfolge, ohne sich um eine Handlung oder richtige Entwickelung der Charaktere zu bemühen; man bedarf des Witzes nicht mehr, denn die Schlagwörter treten an seine Stelle. Es fällt dabei Niemand ein, daß ein bedeutender Unterschied darin liege, ob tausend Menschen einmal eine politische Anspielung bejubeln, oder ob im Laufe der Zeiten Millionen die Seelenmalerei anerkennen. Doch der Schaden greift weiter. Die Puff-Dramen, die heute glänzen, blenden, knallen und nach einigen Wochen als ausgebrannte Bibliothek-Hülsen daliegen, machen Puff-Schauspieler, die einen wahren Heißhunger hegen nach Knallreden, Glanzphrasen und Blendemomenten; man trägt die Schauspielkunst in der Kehle und auf der Zunge, und kann Phantasie, Gefühl, Schattirung, Humor, Schwung und schöne Form wie unnützen Ballast, der nur die genialen Bocksprünge hindert, über Bord werfen. Ja, die Zuschauer schlagen die Hände zusammen vor Freude, daß ein ernster Gedanke plötzlich hinter den Lampen und unter Schminke verkörpert erscheint. Aber dieser Applaus hat mit Kunstbewunderung nichts zu schaffen; er steht dem Beifallklatschen gleich, das einem Clown lohnt, wenn er mit einem „Auch ich bin Freund der Reform!" zahllose Westen, auf dem Pferde stehend, auszieht. Dennoch verlockt dieser leicht erhaschte Applaus den Schauspieler, sich solchen immer wieder auf ähnliche Weise zu verschaffen, und so gerathen wir in ein Gewebe von Extemporirungen, welches sich wie fliegende Spinnfäden unangenehm macht und einen tüchtigen

Sturm wünſchen läßt, die Luft zu reinigen. Gewöhnt man das Publicum daran, ſich an pikanten Anſpielungen zu ergötzen, ſo werden bald die Stücke leer laſſen, die zu edel ſind, um ſolche triviale Anſpielungen zu ertragen.“[1] IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Toepfer behielt Recht mit ſeiner Warnung; die „Sucht, Dinge anzubringen, die der Gegenwart in und auf der Bruſt“ lagen, führte zu den Ausſchreitungen der Geſangsposſe mit ihrem politiſchen Couplet, welche in Deutſchland ſeit dem Jahre 1848 emporblühte, um raſch zu völliger Fratze zu entarten. Gewiß der kläglichſte Ausgang für ein hochfliegendes Beginnen, und wenn nachlebende Geſchichtsforſcher die tendenzdramatiſche Production mit rein literariſch-äſthetiſchem Maße meſſen, ſo werden ſie durchgehends zu einem gerecht verwerfenden Urtheil gelangen. Gleichwohl wird ein Weiterblickender billig die Lage der öffentlichen Dinge bedenken, wie insbeſondere die Literaten des jungen Deutſchland ſie antrafen. Weltgeſchichtliche Gegenſätze ſtanden wider einander gerüſtet; unſere Tendenzdramatiker erkannten eine Pflicht, eine Sendung darin, womöglich Jeden an ihre Seite auf den Kampfplatz zu rufen, der noch theilnahmlos in lethargiſchem Halbſchlafe verharrte. Da hörte man oft ſchrille Töne, allein die Abſicht der Rufer war die beſte. Der Kranz, den ſie als Dichter nicht erringen konnten, gebührt ihnen als Kämpfern, theilweiſe Märtyrern für Wahrheit und Recht. Denn das waren ſie bei ihrem Auftreten; was ihrer etliche nachher *wurden*, und ob ſie ihren Jugendidealen ſämmtlich treu blieben, ſind Fragen, deren Erörterung da nicht am Platze wäre, wo es ſich lediglich um die vormärzlichen Theaterſtücke jener Literaten handelt.

Allen vaterländiſchen Bühnenſchriftſtellern, welche ſich durch brennende Tagesfragen zur Wahl ihrer Stoffe beſtimmen ließen, ſteht Carl Gutzkow voran; bald ſegelte er auf der Hochfluth

[1] Das iſt der Wiederhall eines Schröderſchen Ausſpruchs: „Das Publicum gewöhnt ſich nach und nach an Abenteuerlichkeiten, die feineren Stücke machen ihm Langeweile, und die Bänke bleiben in ihnen leer.“

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

der Tendenzstücke mit vollem Wind. Seine erste Arbeit, womit er in Hamburg nach dem Brande erschien: „Ein weißes Blatt“ (3. April 1843) ward „ohne Ceremonie zu anderen dramatischen Leichen ins Grab der Vergessenheit gelegt;“ man fand diese einfache Herzensgeschichte langweilig, die politischen Anspielungen darin störend. Dem Verfasser widmete eine Zeitung das Impromptu:

1843. 3. April.

„O wär' doch das Papier, worauf
Dein „weißes Blatt“ geschrieben,
Zur Freude von Germania
Ein weißes Blatt geblieben!“[1]

Hierzu wurde bemerkt: „Gutzkow hat die Animosität auf tausendfache Weise herausgefordert; ist es ein Wunder, wenn sie über seine Schwächen herfällt? Sein schriftstellerischer Dünkel, sein Ringen nach dem literarischen Papststuhl, seine höhnische Geringschätzung alles Dessen, was nicht von ihm oder seinen Genossen ausgeht, haben ihn selbst Denen zuwider gemacht, die sein Talent gebührend anerkannten.“

1844. 8. Januar.

Dem „Weißen Blatt“ folgte am 8. Januar 1844 „Zopf und Schwert“, ohne durchzugreifen; die Kritik behauptete: das Schauspiel würde entschieden mißfallen haben, hätte sich nicht die Neigung des Publicums für Brüning, der „Zopf und Schwert“ zu seinem Benefiz gab, auch Gutzkow günstig erwiesen. Die pomphafte Tirade des Königs, Act III, Scene 4: „An Deutschland schließ' ich mich an mit ganzer Seele“ u. s. w. — ein politischer Coupletrefrain ohne Musik — reizte den nüchternen Sinn des Hamburger Publicums ihrer inneren Unwahrheit halber zum Spottgelächter; „bevor Bier kredenzt und Taback gereicht wurde, zeigte sich nur Langeweile auf allen Gesichtern,“

[1] Aus Frankfurt a. M., wo das Stück in Gutzkows Gegenwart mißfiel, ward die verfificirte Ungezogenheit geschrieben:

„Dahin, wo man sein Drama giebt,
Muß gleich die Post ihn tragen;
Ein Kaufmann ist er, denn er reist
Zu seinen Niederlagen.“

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

sagt ein Bericht. Nicht unbemerkt blieb der Mangel jedes echten Roccoco-Colorits; vom Hauche jener Zeit wollte man in „Zopf und Schwert" keine Spur entdecken. Vielleicht gab die Erscheinung des Grenadiers Conrad Ekhof grade den Hamburgern den stichhaltigsten Grund für diesen Tadel. Uebrigens war die Darstellung des Stückes mittelmäßig; Lenz als König „spielte auf den Souffleur"; Fehringer zeigte als Hotham, „daß der Accusativ und Dativ bei ihm noch immer im Streite liegen;" nur Hendrichs und Dem. Stich als prinzliches Liebespaar waren „recht brav". Brüning als Ekhof wurde mit Applaus begrüßt, erzielte aber durch seine Rolle nicht die geringste Wirkung. Gutzkows „Pugatscheff" (23. October 1844) fand ganz und gar keinen Anklang; die Schicksale dieses russischen Abenteurers waren den Leuten grade so gleichgiltig, wie einst diejenigen Patkuls. „Das Urbild des Tartüffe" (10. Febr. 1845) mit Baison als Molière und Grunert in der Titelrolle gefiel wegen seiner gegen die verhaßten Frömmler gekehrten Spitze; die Arbeit würde noch mehr Glück gemacht haben, hätte das Publicum nicht geglaubt, in derselben einen alten Bekannten wiederzufinden. Rückhaltlos bezichtigte die Kritik den Verfasser des Plagiats an Desnoyers „Molière, oder das Leben eines Schauspielers";[1] die Originalien sagten noch: „den Beifall, welchen dieses fand, verdankt es einem Vorzuge vor dem Gutzkowschen: es interessirt."

1844, 23. October.

1845, 10. Februar.

Glänzenden Erfolg hatte „Uriel Acosta" am 2. Januar 1847; Baison gab die Titelrolle meisterhaft. Zwar „den wehmüthigen Eingang spielte er matt und wenig ergreifend; den

1847, 2. Januar.

[1] Am 3. Juni 1842 zuerst auf dem Stadttheater gegeben; Hendrichs spielte den Molière, Fehringer den König Ludwig XIV., Hoppé das Urbild des Tartüffe. In wie weit der Vorwurf begründet war, hat eine Biographie Gutzkows, nicht die Geschichte des Hamburger Stadttheaters zu prüfen; die in den gleichzeitigen Tagesblättern gegebene Analyse des Desnoyerschen Stückes läßt den gegen Gutzkow erhobenen Vorwurf mindestens sehr weit hergeholt erscheinen.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Ausbruch der Verzweiflung der blinden Mutter gegenüber und die schrankenlose Entrüstung über die Beschimpfung des Ben Jochai in der Synagogenscene aber stellte er so tief erschütternd und in so über Alles entsetzlicher Schönheit dar, daß man in der That nicht zu sagen wußte, was hier überwiegend sei: das Grausen, das er verursachte, oder der Reiz, mit dem man sich ihm hingab und hingeben mußte." Das Stück wurde von Toepfer „äußerst wirksam" genannt; „es beschäftigt, als ein mit Geist geschriebenes Product, unseren Verstand, wenn auch Herz und Gemüth leer dabei ausgehen. Geschickt und bühnenkundig hebt Gutzkow die Hauptperson stets wieder auf ein Katheder, wo sie effectvolle, in die Zeit greifende Reden halten kann; wie denn überhaupt das Ganze auf die Parteistimmung berechnet ist, welche von den herrschenden confessionellen Wirren ausgeht. Ja, wir sehen diese Wirren selbst dramatisirt und unter israelitischem Gewande maskirt." Da die „confessionellen Wirren" seitdem noch immer herrschen, so konnte die deutsche Bühne gelegentlich stets mit Glück auf „Uriel Acosta" zurückgreifen; das Werk erntete immer wieder Beifall. Die große Dankbarkeit der Hauptrollen trug viel dazu bei, dasselbe auf dem Repertoire zu erhalten; weit schwächere Arbeiten, als „Uriel Acosta", erfreuten sich aus keinem anderen Grunde eines ebenso zähen Lebens.

Fast bei allen neuen Stücken Gutzkows kam es zu Zänkereien in den Zeitungen; bei jedem, ohne Ausnahme, begegnen wir der Klage: daß „man" dafür gesorgt habe, diesen Stücken „Stabstrompeter mit der Lobposaune" voraufzuschicken, wodurch „die unparteiische Kritik verblüfft"[1] werden solle. Wirklich ist nichts unerquicklicher, als die in der damaligen Presse förmlich

1 Morgenblatt, 1844, Nr. 66, S. 264. Natürlich war Gutzkow selbst dadurch am peinlichsten berührt; wir lesen Rückbl. 307 die Betheuerung: „Ich war beflissen, jeden meiner Freunde, von dem ich wußte, daß er die Feder führe, dringend zu ersuchen, mich niemals zu rühmen, mir nie Verdienste zuzuerkennen."

auf Noten gesetzte unendliche Melodie jener Lobposaunenlieder; auch für Laube und Genossen ward sie angestimmt. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Dieser Schriftsteller führte sich in Hamburg am 29. Januar 1844 mit der „Bernsteinhexe" ein,[1] welche theils ausgelacht, theils ausgezischt, theils ausgepfiffen ward; Handlung und Dialog bezeichnete die Kritik als platt und roh. „Monaldeschi" (2. Novbr. 1844) hatte ein ähnliches Schicksal; dagegen ward „Struensee" (1. Mai 1845) ungemein günstig aufgenommen. Baison, in der Zeichnung des dänischen Emporkömmlings sehr glücklich, hatte eine vortreffliche Partnerin an Dem. Marie Bayer von Dresden, welche als Königin gastirte; „Struensee" war ihr Benefiz. Der von Laube gewählte Stoff kam, ebenfalls mit Baison in der Titelrolle, in Michael Beers Bearbeitung am 13. Febr. 1847 auf die Scene und gefiel nicht minder. Laubes „Gottsched und Gellert" ward sehr bestimmt abgelehnt (2. Febr. 1846); „die aufgezwungene moderne Tendenz, das Haschen nach Zeitwörtern, die den Applaus regieren, das Kokettiren mit deutscher Einigkeit" fand man höchst übel angebracht. „Prinz Heinrich," bemerkte ein Kritiker sehr richtig, „kann unmöglich sagen: wir sind ein einig deutsches Volk von der Wesel bis zum Rheine, in einer Zeit, die Deutsche gegen Deutsche in Waffen hielt." Wie würde man erst das Kokettiren mit dem „Deutschthum" gefunden haben, hätte man in die Zukunft sehen und wahrnehmen können, daß dieser „deutsche" Mann als Leiter deutscher Bühnen mit unheimlicher Eile Ein französisches Machwerk nach dem anderen gesinnungsvoll auf die Bretter brachte!

1844. 29. Januar. 1844. 2. Novbr. 1845. 1. Mai. 1847. 13. Februar. 1846. 2. Februar.

Am 19. Juli 1846 endlich ward „Roccocco" von Laube gegeben, zum Benefiz für Heinrich Marr, der als Brissac gastirte. Durch diesen Schauspieler hielt sich „Roccocco", ohne jedoch das Publicum zu erwärmen. 1846. 19. Juli.

Mit einem Stoffe, den auch Laube zu einem Drama be-

[1] Als Verfasser des „Nicolo Zaganini, der große Virtuos" (s. oben, Seite 59) hatte er sich H. Campo genannt.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. nutzt hat, erschien am 29. September 1845 Julius Mosen auf
1845. 29. Septbr. dem Hamburger Stadttheater; „der Sohn des Fürsten" war Prinz Friedrich, nachmals der große König. Das Stück, welches den Kampf der Genialität gegen den Druck starrer Willkür veranschaulichen sollte, behandelte Friedrichs Fluchtversuch und Kattes Hinrichtung. Der Dichter hatte die Annahme und Aufführung seiner Arbeit persönlich betrieben; sie errang nur einen Achtungserfolg.

1842. 29. Decbr. Robert Prutz brachte am 29. December 1842 „Carl von Bourbon" auf die Scene; die ersten Acte gefielen trotz überquellenden Phrasenreichthums, der Schluß vermochte wegen der schwanken Haltung der Charaktere, besonders des Königs Franz I., nicht zu befriedigen. „Moritz von Sachsen", am 21. September
1844. 21. Septbr. 1844 zum Benefiz für Baison gegeben, ward bezeichnet als „gescheiterter Versuch, historisch zu bleiben und Moritz von Sachsen doch in einen modernen Freiheitshelden umzuwandeln." Schöne Einzelnheiten wurden beklatscht, der Erfolg des Ganzen war schwach, und das Stück verbot sich bald von selbst; in Berlin wurde es nach der ersten Aufführung verboten.

1845. 10. März. „Ein deutscher Krieger", Bauernfelds dreiactiges Schauspiel, am 10. März 1845 zum Benefiz für Gloy zuerst aufgeführt, ward von der Kritik wenig glimpflich beurtheilt: dieser Oberst Götze sei kein Krieger, sondern ein Zungendrescher, der Wirthshausgeschwätz vortrage, statt zu handeln. „Die Bühne ist keine Deputirtenkammer," sagten die Originalien; „politische Kannegießerei gehört nicht auf die Scene, und die Walze von der deutschen Einheit hat ihre Weise nachgrade oft genug abgeleiert." Doch wurde auch mancher Vorzug, namentlich „der aus warmem Gemüthe strömende Humor" Bauernfelds anerkannt, und trotz aller Mängel hielt sich sein neues Stück auf dem Repertoire. Es reihte sich den Werken an, welche zur Feier des 18. October gegeben und dann stets gern gesehen
1846. 18. October. wurden; so geschah es am 18. October 1846, wo ein Prolog von Bärmann den Beginn des Abends machte. Die Zuschauer

waren in ungewöhnlicher Bewegung, denn am Nachmittage war in der geschmackvoll decorirten Kräuterschen Reitbahn ein großes Festmahl abgehalten worden, bei welchem mehrere Schleswig-Holsteiner, die Hauptführer der Hamburgischen Reformbewegung, wie Heckscher und Wurm, ferner Gabriel Riesser als Anwalt der unterdrückten Juden, endlich Schuselka u. A. patriotische Reden hielten. Freiheitslieder wurden gesungen und die Anwesenden — gegen 800 Personen — trennten sich in begeisterter Stimmung. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Vier Jahre zuvor, 1842, war der 18. October durch „Die Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen, historisches Lustspiel in fünf Acten von Dr. Freytag" gefeiert worden; eine Neuigkeit, mit welcher der bald allbekannte und allbeliebte Dichter zuerst auftrat. Die Hamburgische Bühne war nicht die erste überhaupt, aber wohl die erste norddeutsche Bühne, welche das Jugendwerk des damaligen Breslauer Privatdocenten darstellte; über den Verfasser tappten die Recensenten ganz im Dunkeln. Freytag hatte sich für zu vornehm gehalten, seiner Arbeit die bewußten „Stabstrompeter" voraufzuschicken; die Zurückhaltung, mit der er sich einführte, oder vielmehr nicht einführte, muß höchst wohlthuend auf jeden aus den Quellen schöpfenden Geschichtsschreiber wirken. Und seltsam! Diese Zurückhaltung hinderte nicht, daß schon seine Erstlingsarbeit überaus freundlich aufgenommen wurde; „sie zeugt von Beruf," sagten die Originalien (wahrscheinlich Toepfer) „und verräth mehr Gemüth und Humor, mehr angeborenes Talent, als manche vor oder nach der Aufführung in den Himmel erhobene werthlose dramatische Arbeit. Freilich mangelt noch hin und wieder die Kenntniß der Bühnenpostulate und Theatereffecte, aber ein tüchtiger Kern ist da, und die süße Frucht wird sich nach und nach um denselben setzen." Die Aufführung war lobenswerth, Hendrichs als Maximilian, Dem. Stich als Maria und Brüning als Kunz boten Vorzügliches. Etwa vier Jahre später konnte Toepfer sagen: „Die Erwartungen, welche wir früher hinsichtlich 1842, 18. October.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

des geistvollen Dichters Freytag aussprachen, hat sein neuestes Werk gerechtfertigt;" dies Werk war „Die Valentine", Schauspiel in fünf Acten, am 6. März 1847 zuerst dargestellt. Baison und Dem. Wilhelmi in den Hauptrollen, Brüning als Benjamin sicherten dem Stücke unbedingte, große Wirkung.

1847, 6. März.

Der fruchtbare Roderich Benedix erfreute durch eine Reihe meist wohlwollend aufgenommener Arbeiten; unermüdlich schrieb auch Charlotte Birch-Pfeiffer Stücke. Etwa alle fünf Monate erblickte ein neues Opus dieser thätigen Frau das Licht der Lampen; einige waren Mißgeburten, andere acceptirte man nur, weil die Verfasserin durch Darstellung einer Hauptrolle ihr Kindlein selbst aus der Taufe hob, noch andere, wie z. B. „Eine Familie", „Mutter und Sohn", „Steffen Langer aus Glogau", „Die Marquise von Villette", „Anna von Oesterreich" u. s. w. hielten sich Jahrzehnte lang auf dem deutschen Repertoire. Gleiche Lebensfähigkeit bewies ein Schwank von Plötz: „Der verwunschene Prinz" (17. Juli 1844), über den stets herzlich gelacht wurde. Was fragte das Publicum danach, daß dieselbe Begebenheit einst (mit Raimund) die Wiener in der Leopoldstadt ergötzt hatte! Der Grundgedanke des Stückes — schon in Shakespeares Skizze komisch — war unterhaltend ausgesponnen, und so ließ man sich die drollige Schusterkomödie, die sich ganz anspruchslos gab, weit lieber gefallen, als manchen hochtrabenden Tendenzspuk, der absichtlich auf Sensation ausging.

1844, 17. Juli.

Am 5. September 1842 erntete eine Novität von Friedrich Halm: „Der Sohn der Wildniß" mit Hendrichs und Dem. Stich als Ingomar und Parthenia bei gut besetztem Hause wahre Stürme von Beifall; auch der Erfolg von Grillparzers „Traum ein Leben" (4. Decbr. 1843) war ein sehr günstiger. Diese Gaben von reinem Dichterwerth, ohne tendenziöse Beimischung, blieben dem Schatze des deutschen Repertoires dauernd einverleibt.

1842, 5. Septbr.

1843, 4. Decbr.

Die bisher genannten Autoren erhielten folgende Honorare: Gutzkow, für „Die Schule der Reichen", „Ein weißes

Blatt", „Zopf und Schwert" (das am Stadttheater in Hamburg kein „Sensationsdrama" wurde, wie der Verfasser es Rückbl. 277 nennt) je 10, für „Pugatscheff" und die nicht aufgeführten „Auswanderer" je 12 Louisd'or. „Das Urbild des Tartüffe" war auf Tantième verkauft, erzielte aber nur 93 ℔ 13 ß; „Uriel Acosta" dagegen 448 ℔ 9 ß. Laube erhielt Stück für Stück mit 12 Louisd'or bezahlt; Halm bekam für den „Sohn der Wildniß" 121 ℔ Honorar und ein Jahr darauf 177 ℔ 3 ß Tantième. G. Freytag bekam für „Kunz" 47 ℔ 8 ß (19 Thaler), für „Die Valentine" 70 ℔. Prutz' „Karl von Bourbon" wurde mit 6, „Moritz von Sachsen" mit 12 Louisd'or bezahlt. Bauernfeld bekam 140 ℔ für den „Deutschen Krieger"; die Honorare und Tantièmen Charlotte Birch-Pfeiffers dagegen gingen in die Tausende. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Unter den einheimischen Bühnenschriftstellern tritt Wollheim in den Vordergrund. Am 23. Februar 1843 kam sein „dramatisches Märchen mit Gesang": „Der Sohn der Elfen" zur ersten Aufführung; die Musik hatte Canthal componirt. Es scheint, die Direction habe dies Werk in ähnlicher Weise bei Wollheim bestellt, wie einst „Die Weiber im Harnisch" bei Toepfer; nur erzielte „Der Sohn der Elfen" den ungünstigsten Eindruck. Der Analyse eines auswärtigen Blattes zufolge hatte die Phantasie des Autors „Gestalten geschaffen, die weder im Lande der Elfen, noch in Eppendorf bei Hamburg, noch in Italien, noch in Samarkand, noch im abgebrannten und neu erstehenden Hamburg vorhanden sind; an diese Schauplätze führt uns Wollheim. Das Stück wäre nicht über den zweiten Act gekommen, hätte nicht die Direction es so prachtvoll ausgestattet, wie man hier nie gesehen; der Feenhimmel der Elfen, der Thron der Titania, das Licht der Sterne und des Mondes, endlich das abgebrannte und neu erstehende Hamburg waren Decorationen, welche die Jämmerlichkeit des Textes ertragen halfen. Am Schlusse aber brach der Sturm los; man schrie tobend durcheinander, der Autor mußte erscheinen und — Abbitte 1843, 23. Februar.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. thun! Er versprach, sich zu bemühen, dem Publicum künftig besser zu gefallen.“ Wirklich arbeitete Wollheim sein Product
1843. um, und brachte es abermals auf die Scene (18. April 1843);
18. April. vorher aber wandte er sich in einer bezahlten Anzeige an die Theaterbesucher, denen er nach Eds Ausdruck im Morgenblatt „mit sclavischer Unterthänigkeit schmeichelte. Er bat um gütige Nachsicht, da er sonst so viele Mühe umsonst gehabt, auch pecuniären Schaden zu tragen hätte, indem er Tantième beziehe. Die Recensenten nannte er böswillige Scribler. Nie ist wohl schriftstellerische Niedrigkeit mit weniger Scham zur Schau getragen; den besseren Literaten war diese Anzeige sehr peinlich.“ Zur Hebung des Stücks erschien ein Schauspieler als „Recensent“ in der Maske Wollheims; „so etwas heißt: die Kunst in die Gemeinheit des Affenspiels herabzerren,“ sagten die Originalien. Besseren Eindruck machte „Der letzte Maure“,
1845. am 16. Januar 1845 zuerst gegeben; ein romantisches Trauer-
16. Januar. spiel in Versen, wie „Dom Sebastian“. Doch verschwand auch dieses bald vom Repertoire, wodurch abermals Streit entstand; Wollheim beschuldigte die Direction: sie habe jedesmal, wenn das Stück wieder angesetzt gewesen sei, einen Aufschub herbeigeführt, damit man auswärts glaube, der „letzte Maure“ habe
1853. nicht gefallen. Am 5. December 1853 kam das Stück, um-
5. Decbr. gearbeitet, unter dem Titel: „Der Väter Sünde, der Enkel Fluch“, abermals auf das Hamburger Stadttheater. Der Erfolg war mäßig.

Nachdrückliche Anspielungen auf die Schleswig-Holsteinische Frage stempelten das Erstlingsdrama eines Hamburgers, Barthold Heitmann, rasch zur Tagesberühmtheit; sein „Armin, oder die
1846. Schlacht im Teutoburger Walde“ konnte vom 3. bis 15. Octbr.
October. 9. Novbr. 1846 sechsmal gegeben werden. Am 9. November 1846 brachte auch Carl Toepfer ein (nach dem Romane „Heinrich Burkart“ von „Therese“ — von Bacheracht — bearbeitetes) „Zeitgemälde“ in vier Acten auf die Scene: „Der Bürger und die Dame“. In diesem beifällig aufgenommenen Stücke, welches noch 1848

am 5. April „zur Feier der Annahme von Deutschlands Nationalfarben“ umgearbeitet und mit geändertem Titel wieder auf das Thaliatheater kam, herrschte „ein vernünftiger Communismus“; Toepfer selbst[1] sagte: er habe „das Bürgerthum in helles Licht setzen“ wollen. Die Handlung spielte 1846 und ward eingeleitet durch das Lied „Schleswig-Holstein meerumschlungen“. Wo nach dem Ausdrucke der Hamburger Nachrichten „die Sonne der Freiheit hinter einen „Hof“ sich barg,“ hatte die Arbeit Toepfers keine Aussicht auf Darstellung; in Hamburg sah man sie gern, während sie in Berlin 1846 zwar angenommen, sogar angezeigt war, aber nach der Generalprobe verboten ward. Und doch hatte König Friedrich Wilhelm IV. bald nach seinem Regierungsantritte dem Verfasser, einem geborenen Berliner, in einer Audienz die größte Freundlichkeit bewiesen; u. A. sagte er ihm: „Ihre Stücke wirken gut auf das Familienleben, also indirect gut auf den Staat.“ IV Mühling-Cornet, 1841–1847.

Seltsam war, daß neben jenem Deutschthum, welches in so vielen Stücken sich breit machte, gleichzeitig eine Portraitgallerie französischer „Ludwige“ Raum hatte, die in neuen deutschen Lustspielen massenweis zu Tage kamen; in Hamburg machte wohl „Ludwig XIV. und sein Hof“, von J. B. v. Zahlhaas, und „Keine Jesuiten mehr“, von Lubarsch, das meiste Glück. Noch seltsamer erscheint unter diesem Gesichtspuncte das wälsche Repertoire der deutschen Bühne, wie „Der König amüsirt sich“, von Victor Hugo, welches im Morgenblatt als „schändliches Sudelwerk“ gebrandmarkt wurde, womit „die Unternehmer ihren Kunsttempel entweiht“ hätten. „Schmutzig, zotenhaft, aller Poesie und Charakteristik bar, graß bis zur Albernheit, das Erhabene zum Lächerlichen verzerrend, ist dies auch elend übersetzte Stück nicht einmal unterhaltend.“ Unter Trommeln und Pfeifen ward es zu Grabe getragen. Ein

[1] Originalien, 1847, Nr. 19, S. 151, in der Notiz: „Aus Berlin“. Toepfers Autorschaft kann keinem Philologen zweifelhaft sein.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

französischer „Eduard aus der Vorstadt" wurde ausgelacht; das grelle Effectstück: „Ein Weib aus dem Volke", für das Stadttheater nach Dennery „germanisirt" von Börnstein, schreckte feinfühlende Kunstfreunde ab, die robusten klatschten Beifall. „Der Weibermarkt in England, nebst einem Vorspiel: die beiden Werkführer", ebenfalls von Dennery, wurde verhöhnt. „Die Tochter des Regenten", von Alexander Dumas, nahm man gelassen hin; Pyats[1] „Diogenes", eine Strafpredigt auf die socialen Verhältnisse Frankreichs im Munde der klassischen Athenienser, erklärte man für eine Fratze. Desselben Autors Proletarierdrama „Die beiden Schlosser" wurde unter lautem Hohngelächter des Publicums gleich bei der ersten Aufführung für immer beseitigt. Dagegen kam es bei der Darstellung des Lustspiels „Er muß auf's Land" (für das Stadttheater gegen 140 ℔ Honorar bearbeitet von Cornet) regelmäßig zu demonstrativen Beifallsstürmen, welche den Anspielungen auf die Scheinheiligkeit galten, mit denen jene Arbeit reichlich durchsetzt ist. Auch andere Stücke, wie z. B. „Tartüffe der Jüngere", nach Malesherbes, gefielen wegen ihrer antijesuitischen Tendenz.

Das Shakespeare-Repertoire erfuhr unter Mühling zwei Vermehrungen, deren eine keine Bereicherung war. Baison, stark ergriffen von der Schauspielerkrankheit des „Virtuosenthums", wie sie Ed. Devrient treffend bezeichnet, hatte sich über „Coriolan" nach Schlegels Uebersetzung hergemacht und das Werk für die Bühne zugeschnitten,[2] dabei aber „nur die Hauptrolle für sich im Auge gehabt, denn alle anderen sind nicht viel mehr geblieben, als Nebenfiguren. Kaum darf Baison Dank erwarten, daß er ein classisches Schauspiel so behandelt hat; das erste Mal (15. Mai 1843) war die Vorstellung besucht, dann blieb das Haus leer." Hingegen errang „Der Sommernachtstraum" Erfolg (8. Febr. 1844). Dem. Stich entfaltete als Puck die

1843, 25. Mai.

1844, 8. Februar.

[1] Baison hatte das Stück fast ganz umgearbeitet.

[2] Er erhielt dafür 50 ℔ Honorar.

liebenswürdigste Laune, meisterhaft gab A. v. Lehmann den Squenz. Er war der einzige von den Handwerkern, welcher seine Aufgabe begriffen hatte; weit weniger befriedigte Brüning als Zettel. Großes und gerechtes Aufsehen erregte in Felix Mendelssohns Vaterstadt[1] dessen Musik, die unter Krebs' Leitung trefflich zu Gehör kam; Toepfer lobte neben der meisterhaften Tonmalerei des Elfenwesens besonders „die künstlerische Haltung des melodramatischen Theils; hier ist alles sinnvoll, entweder verstärkend, oder vorbereitend, oder ergänzend; immer passend." IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Noch einem zweiten classischen Drama sollte Musik von Mendelssohn auf der modernen Bühne eine Stätte bereiten helfen: Sophokles' „Antigone", übersetzt von Donner (27. Juli 1844). Was „Rienzi" für Cornet, das war „Antigone" für Mühling: der Silberblick seiner Wirksamkeit.[2] Als die Tragödie angekündigt wurde, erwarteten Viele „einen Abend voll langweiliger Schönheiten", welche das Publicum aus Neugier einmal betrachten würde, um ihnen dann den Rücken zu kehren. Aber nie, so lange die neue Bühne stand, hatte sie ein andächtigeres Publicum gehabt; schon früh fand es sich ein, und wunderte sich, daß die Bühne ohne Hauptvorhang bis in den 1844, 27. Juli.

[1] Seit 1869 (13. Juni) befindet sich eine Gedenktafel aus Carrara-Marmor an dem Hause Gr. Michaelisstraße Nr. 14, Ecke der Brunnenstraße zu Hamburg, wo der Componist geboren ward. Die Tafel, etwa 4½ Fuß hoch und eben so breit, zeigt ein Bronzemedaillon Mendelssohns nach Rietschel, nebst der Inschrift: „Felix Mendelssohn Bartholdy, geboren in diesem Hause am 3. Februar 1809." — Das Honorar des Hamburger Stadttheaters für die Musik zu „Antigone" und „Sommernachtstraum" betrug 278 ℳ 12 ß.

[2] Daß am 30. Januar 1809 zum Geburtstage der Herzogin Louise von Weimar „Antigone" bereits durch Goethe auf die Bühne gebracht war, wußte 1844 Niemand mehr. Die Ztg. f. d. el. W. 1809, Nr. 28, S. 224 rühmt: das Werk sei in Weimar „so vollständig und treu als möglich" aufgeführt worden. „Um das Verständniß zu erleichtern, hat man nichts versäumt; so war der Ankündigung des Stückes eine kurze Angabe des Inhalts beigefügt; die Uebersetzung war in jambischen Versen abgefaßt, mehrerer erklärender Nebenumstände nicht zu gedenken, die auf der Bühne selbst angebracht waren." Die „Angabe des Inhalts" stand auf der Rückseite des Theaterzettels.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Mittelgrund sichtbar war. Die Orchestra mit der Thymele nahm etwa die Hälfte des Theaters ein; die Scene war wohl acht Fuß höher, als die mit ihr durch Treppen verbundene Orchestra, und von dieser durch den Mittelvorhang getrennt. Daß derselbe, statt sich zu heben, niedersank, war dem Publicum eben so neu, wie der Umstand: daß „Antigone" ohne Acteintheilung (von 6½ bis gegen 9 Uhr) ununterbrochen fortgespielt wurde. Die innere Kraft der Dichtung erfaßte den Sinn der Menge mit unwiderstehlicher Gewalt; das Volksgefühl drang nach Toepfers schönem Worte „durch die Hülle des für den unbelesenen Zuschauer Fremdartigen hindurch bis zu dem ewig Unwandelbaren: der menschlichen Seele mit ihrem Schatten und Licht. „Antigone" steht vor uns wie ein antikes Meister-Standbild, kühn und schön, gemeißelt vom irdischen Bildner, aber durch die Himmlischen eingegeben."[1]

[1] Am 6. December 1852 gaben Primaner des Johanneums zur Feier des Silberjubiläums ihres Directors Kraft in der Aula die „Antigone" griechisch; Toepfer hatte die Vorstellung einstudirt. Den Kreon spielte Michael Bernays (Professor in München), den Haemon Rudolf Gaedechens (der Archäolog in Jena), die Antigone der Sohn des Handelsgerichtspräsidenten Heinichen, den Tiresias, der spätere Pastor in Billwärder, Amandus Fick. Im Osterprogramm des Johanneums von 1861 ist das ganze Unternehmen ausführlich und authentisch geschildert. Bernays urtheilt: „er glaube immer noch, eine einheitlichere Vorstellung, ein zusammenstimmenderes Ganze nie auf den Brettern gesehen zu haben." Das war Toepfers Verdienst, dessen lehrreiche und gediegene Anweisungen der genannte Gewährsmann dankbar zu rühmen weiß. Vergl. auch Toepfers Bericht: „Recensent" Nr. 47 v. 19. December 1852, worin es heißt: „Obgleich ich die Bedingungen, unter welchen das Publicum gern einem Trauerspiele im Theater beiwohnen würde, oft theoretisch mit der Feder auseinandergesetzt habe, ist mir doch dieser praktische Beweis für meine Ansicht (der Eindruck der „Antigone") ein höchst willkommener. Es ist möglich, ein tragisches Totale zu schaffen, und es ist gewiß, daß ein deutsches Publicum hohes Interesse an einem solchen Totale nimmt. Das Publicum weilt bei schwunghaften Tragödien, wie im Anhören einer Hoffmannschen Gespenster-Novelle: mit Furcht, Grauen, Entsetzen sogar, aber magisch festgehalten. Im Furchtbar-Schrecklichen liegt für die menschliche Natur ein räthselvoller Reiz; weil indessen vom Furchtbar-Schrecklichen zum Parodischen nur ein Schritt ist, muß es auf das Sorg-

Die Behandlung der Musik war eine Lebensfrage für das Stück; „ihre Haltung ist durchweg edel, wirkungsvoll ohne Effecthascherei, melodiös ohne Sentimentalität, tief gedacht ohne Gelehrtthuerei,“ lesen wir darüber. Einzelnheiten wurden mit Entzücken begrüßt, z. B. die Bacchushymne und das Quartettsolo: „O Eros, Allsieger im Kampf.“ Krebs hatte den musikalischen Theil des Ganzen ebenso ernst genommen, wie Mühling den scenischen; Mad. Lenz als Antigone war mit ihren größeren Zwecken gewachsen; Grunert schien für den Kreon wie auserlesen; Fehringer durfte als Tiresias langsam sprechen, konnte also dem Souffleur bequem folgen und störte nicht. Die Aufnahme des Ganzen war so enthusiastisch, wie bei keinem zweiten Stücke aus jener ganzen Zeit. Krebs, die Sänger, Mad. Lenz und Grunert wurden gerufen und wieder gerufen; endlich mußte Mühling erscheinen, um den Dank der Versammlung entgegenzunehmen. Erst dann verließen die Zuschauer „erbaut und erquickt“ das Haus. Die Dauer des Erfolgs überstieg jede Erwartung; noch bei der 8. Vorstellung, die nach kürzester Frist stattfand, war das Theater ausverkauft, und die andachtsvolle Aufmerksamkeit der Versammlung hielt selbst den lärmenden Beifall bis zu passenden Augenblicken zurück. Einer der Vorstellungen wohnte auch der Kronprinz von Dänemark und der König von Sachsen bei; das Theater in der Vorstadt St. Pauli beeilte sich, eine zugleich auf die Verspottung der Vorgänge in Trier berechnete Parodie: „Der heilige Rock des Sophokles“ anzu-

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

fältigste bewahrt werden vor der kleinsten trivialen Störung. Ohne Gleichmäßigkeit der Sprache und Aussprache, ohne Gleichmäßigkeit der Behandlung des Verses, ohne auf feste Regeln basirte Plastik liefern wir nur Stückwerk, das in seiner buntscheckigen Fratze Langeweile erregt, wenn es nicht als unfreiwillige Caricatur belustigt. Hätten wir Deutschen mehr Ehrfurcht vor unsern Dichter-Größen, wohnte uns der Stolz inne, welcher z. B. einen Franzosen bei der Nennung eines seiner Dichternamen erfüllt, wir würden unbarmherzig Kritik üben bei zerfetzten, entstellten, verderbten Meisterwerken. Wir — begnügen uns damit, die Verstümperung zu fliehen und applaudirenden Freibillettlern den Platz zu überlassen.“

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847. kündigen, deſſen Ausſtellung aber die Weisheit der Behörde fürſorglich verhinderte.

Kein Publicum der Welt kann ſeine entſchiedene Willensmeinung, ſeine innerſten Neigungen und Wünſche deutlicher an den Tag legen, als das Hamburgiſche abermals bei Gelegenheit der „Antigone“. Und wie benutzten die Unternehmer den wiederum gegebenen Wink? Was ließen ſie auf „Antigone“ folgen?

1845, 13. Decbr. Am 13. December 1845 ging ein ſcandalöſes Spectakeldrama nach dem Herzen Cornets in Scene: „Abraham“, bibliſches Schauſpiel mit Muſik in drei Abtheilungen und vier Acten von Caſtelli. „Dies Flickwerk von Melodram und Oratorium ſollte tragiſch ſein, Engel und Teufel ſchwebten durch den Decorationshimmel, aber Sinn und Verſtand blieben platt am Boden.“ Allerlei Erſcheinungen fehlten nicht: Satan kam in feuriger Wolke, eine Taube brachte Abraham die Verheißung, Engel retteten Sarah u. ſ. w. Die Ausſtattung war ungemein koſtſpielig geweſen; die ſchönſte der neugemalten Decorationen war die „Wüſte“ der zweiten Abtheilung, an deren Schluſſe eine Schlacht zu Roß und zu Fuß dargeſtellt wurde. Um dies „kunſtgemäß“ zu vermögen, hatte man Pferde und Equilibriſten der Gauthierſchen Kunſtreitertruppe engagirt; auch ein Kameel ſpielte mit. Zum Circus degradirte man die Scene, auf der noch jüngſt dem Genius des Sophokles gehuldigt worden; aber die Nemeſis blieb nicht aus. Die Hamburger, wie immer tactvoller als ihre Schauſpieldirectoren, ließen „Abraham“ leer; ſchnell mußte es vom Repertoire verſchwinden, und große Summen waren nutzlos vergeudet.

1844. Stände doch dieſe Entweihung wenigſtens vereinzelt da! Aber 1844 gab ein Amerikaner, Richard Risley, mit ſeinen beiden Söhnen in ſieben Vorſtellungen „Kraftexercitien“ zum Beſten; engliſche „Gymnaſtiker“, fünf an der Zahl, producirten wiederholt „Athletengruppen“ und „Gladiatorentableaux“ — vor leerem Hauſe; unterſchiedliche „Profeſſoren“ zeigten Nebel-

bilder; „Magier" erfreuten durch Wolken von Federn, ausgeschüttet aus einem Hute oder Waldhorn, oder sie zogen sich Hunderte von Ellen Band aus der Nase; auch der Taschenspieler Bosco gab Vorstellungen. In der letzten derselben vertheilte er an die Theaterbesucher „souvenirs": die Damen erhielten Pariser Bonbons, die Herren — Cigarren. Ueber diese war ein Parterrebesucher so entzückt, daß er einmal über das andere: „Es lebe Bosco! Bosco hoch!" jubelte; man hielt ihn für einen Tabakshändler. Zum Schlusse schossen zehn Soldaten ihre Gewehre auf Bosco ab, und von der Decke schwebten Gedichte in gebrochenem Deutsch hernieder, wie der Taschenspieler es sprach; er nahm darin Abschied vom Publicum mit den Worten: IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

„Avant qu' ick Ihnen sag' Adieu,
Je veux tous Vous remercier."

Außerdem concertirte 1845 ein „Nachfolger Gusikows", wie er sich nannte, Jakob Eben, auf dem Holz- und Strohinstrumente; eine Blinde, Pauline Brauns, gab mit zwei anderen Damen eine „Abendunterhaltung"; Mad. Leonhardt-Lyser improvisirte 1844 „Dichtungen" nach gegebenen Endreimen. Saphir ließ 1843 als Vorleser Witzraketen steigen, was ihm 1031 ℔ 11 ß eintrug; etliche französische Sänger- und Schauspielertruppen wurden zugelassen; ein Sänger Stark sang allein Duette, indem er neben seinem natürlichen Bariton noch einen künstlichen Sopran hören ließ: „im Elbpavillon macht sich das besser," äußerte Toepfer. In dieser Weise boten die Unternehmer dem nach Brot verlangenden Volke Hamburgs Steine; der Brand, welcher überall sonst läuternd wirkte, hatte für Cornet und Mühling keine anderen Folgen, als eine nie wieder völlig ausgeglichene Mißstimmung gegen das Theatercomité. Dieses nämlich versprach 1842 den Erlaß der Pacht für jenes Jahr; im Vertrauen auf solche Zusage hatten die Directoren die auf Baisons Anregung von den deutschen Bühnen zum Besten des Hamburger Stadttheaters veranstalteten 1845. 1844. 1843.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Sammlungen dankend abgelehnt. Von der Pacht ward indeß nachmals kein Schilling erlassen.[1]

1845. 12. März.

In dieser Mißstimmung der Directoren geschah es, daß sie am 12. März 1845 ihren Pachtcontract kündigten, um am 1. April 1847 auszutreten, „weil sie, der überhandnehmenden Concurrenz wegen, die zur Erhaltung des Instituts nöthigen Ausgaben von ca. 140,000 Thalern preuß. Courant jährlich aufzubringen nicht ferner im Stande seien." Zugleich wurden diese Ausgaben für das Theaterjahr 1844—45 „officiell" angegeben auf 349,701 ℔ 11 ß;[2] Mühlings Cassenbuch zeigt, daß davon etwa der zehnte Theil auf Gastspielhonorare entfiel.[3]

Jene „Concurrenz", über welche die Stadttheaterdirection klagte, ging hauptsächlich von dem auf Actien erbauten, am 9. November 1843 eröffneten Thaliatheater aus, dessen schon Erwähnung geschah; der Sachverhalt rief eine Flugschrift ins Leben, deren Titel mit Anspielung auf Castellis „Roderich und Kunigunde" lautete: „Thalia-Theater und Stadt-Theater, oder: Das Ritterschloß auf der Westseite, oder: Die weiße und die rothe Rose, oder: Die lange verfolgte und doch endlich triumphirende Unschuld. Ein Lustspiel-Intermezzo, als Parodie aller Rettungsversuche, für zwei Theater, mit Pauken und Trompeten zum ersten Male in Hamburg aufgeführt." (Hamburg, 1844. Meyers Zeitungsladen.) Außer dem Thaliatheater existirte 1845 noch das Actientheater, ein Hammonia- und ein Elysiumtheater in der Vorstadt St. Pauli, sowie ein Theater in der Vorstadt St. Georg. Alle diese Bühnen, das Thaliatheater nicht ausgenommen, waren Volksbühnen; der

[1] Gettke, Almanach für 1875, S. 80.

[2] In den übrigen 5 Jahren stellten sich die Gesammtausgaben wie folgt: 1) 334,797 ℔ 11 ß. 2) 313,591 ℔ 6 ß. 3) 354,906 ℔. 4) s. oben. 5) 360,371 ℔ 11 ß. 6) 317,462 ℔ 15 ß.

[3] Die Gäste erhielten in den 6 Theaterjahren 1841—1847 folgende Summen: a) 38,314 ℔ 10 ß. b) 24,488 ℔ 3 ß. c) 49,803 ℔ 4 ß. d) 36,178 ℔ 2 ß. e) 56,020 ℔ 10 ß. f) 46,860 ℔ 2 ß.

Begriff des „Volkes“ wurde von den Unternehmern stets so niedrig wie möglich gefaßt. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

An der Spitze des Thaliatheaters stand ein Franzose, Charles Schwartzenberger genannt Maurice, geboren am 29. Mai 1805 zu Agen im Dept. Lot-Garonne.[1] Sein Vater, geb. am 20. April 1780 zu Metz, war 1824 mit der ganzen Familie nach Hamburg eingewandert, wo er eine Fabrik französischer Liqueure gründete; der neunzehnjährige Sohn stand ihm in diesem Geschäfte zur Seite. 1827 übernahm Maurice, der Vater, ein vorstädtisches Etablissement: „Tivoli“ mit einer Rutschbahn, Carousels u. s. w.; Vergnügungen, denen er 1829 eine Sommerbühne hinzufügte. Die Leitung derselben erhielt C. S. Maurice. Aus diesen Anfängen, welche sich bald an schon Vorhandenes anschlossen, entwickelte sich nach und nach das Thaliatheater, bei dem Maurice, der Vater, nicht betheiligt war; er starb am 25. März 1853 zu Hamburg. In welchem Sinne C. S. Maurice seine neue Bühne zu leiten gedachte, erhellte schon vor deren Eröffnung aus der Bekanntmachung über die Tantième; gleich im ersten Jahre seiner Wirksamkeit, 1844, brachte er das bis dahin zu Hamburg noch nicht Dagewesene auf die Scene: ein aus dem zoologischen Garten in Ham geborgtes lebendes Kameel, welches in Räders Posse „Der artesische Brunnen“ gastirte. Um derartige „Kunst“-Leistungen dem Publicum annehmlich erscheinen zu lassen, wurde der bereits genannte Joseph Mendelssohn nach den Worten des Jahreszeiten-Redacteurs C. F. Vogel[2] „für die Thaliatheater-

[1] Charles Schwartzenberger Maurice, Sohn von Maurice Schwartzenberger und Marguerite geb. Michel, wurde mit Jgfr. Emilie Möller, gebürtig aus Hamburg, alt 20½ Jahr, cop. am 31. Juli 1832 zu St. Petri. Jacob Carl Sahrland, Proselit, gebürtig aus Hamburg, Hausmakler, hatte am 20. Juni 1826 die 24 Jahr alte Jgfr. A. C. W. Möller, Schwester der obigen, geheirathet. Dieser Schwager von Maurice verfocht 1846 den Werth der Stadt-Theater-Actien gegen Marcus Samson Hertz; vergl. über letzteren weiter unten, Seite 216 und 226.

[2] Jahreszeiten 1846. I, 1087.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

kritik engagirt"; das nämliche Blatt sprach[1] von der „großen Erfindung, durch die bezahlte Presse Bühne und Publicum zu dirigiren", nannte das Gehalt des „dramatischen Dienstboten": 400 Thaler,[2] und machte Glossen darüber, daß ein Hamburger Literat sich „auf dies Geschäft förmlich etablire, Bürger werde und ein Weib nehme". Mendelssohn veröffentlichte gegen diesen „Jahreszeiten-Unfug" eine „Vogel-Scheuche zur Warnung für Publicum und Literatur".

Cornet und Mühling haben sich manchen Vorwurf, nie aber den zugezogen: die Presse zu beeinflussen. Doch sahen wir, daß sie dem Kameel Concurrenz machten; leider dehnten sie diese Concurrenz auch auf das Repertoire aus. Statt dem zweiten Theater die krassen Boulevards- und Proletarierdramen neidlos zu überlassen, strengte das Stadttheater alle seine Kräfte an, um der Thaliabühne damit zuvorzukommen; Cornet selbst griff deshalb zur Feder des Uebersetzers. Am 21. December 1844 führte dieser häßliche Wettlauf das beschämende Ergebniß herbei: die beiden bedeutendsten Bühnen einer großen deutschen Stadt gleichzeitig als Novität ankündigen zu sehen: „Graf Irun, oder König und Citherschlägerin,[3] romantisches Schauspiel, frei nach Dumanoir."

1844, 21. Decbr.

Während also in Wahrheit das Stadttheater die kleineren Bühnen auszustechen suchte, nahmen Cornet und Mühling die angeblich ihnen gemachte Concurrenz zum Vorwande ihrer Kündigung. Mit dieser zugleich sprachen sie jedoch die Bereitwilligkeit aus, unter billigeren Bedingungen die Pacht gemeinsam fortzusetzen; solche Bedingungen wurden dem Comité am 3. Juni 1845 vorgelegt. Danach sollte letzteres entweder mit

[1] Jahreszeiten 1846, I, S. 552.

[2] Jahreszeiten 1846, I, S. 612. Mendelssohn hatte am 1. Februar 1846 eine Buchhändlerstochter, Radisch Berendsohn geheirathet.

[3] Für das Stadttheater hatte Bärmann, für das Thaliatheater W. Friedrich die Uebersetzung geliefert; jenem brachte seine Arbeit 384 ℳ 2 ß ein.

künftigen Pächtern nur unter der Voraussetzung contrahiren, daß diese Cornet und Mühling das Inventar abnähmen, oder die Actionäre sollten es selbst anzukaufen verpflichtet sein; ferner sollte das Actienabonnement bis zu 200 ℔ erhöht werden. Das waren die entscheidenden Punkte, gegen welche alles übrige nebensächlich erschien; diese Punkte aber lehnte das Comité ab. Vermittelnde Vorschläge scheiterten, und am 19. November 1845 erschien, unter dem Datum des 18., im Inseratentheil der Hamburger Nachrichten (Nr. 275) eine „Aufforderung" der Actionäre: „Wer, vom 1. April 1847 an, Pacht und Direction der Hamburger Bühne zu übernehmen geneigt sei, möge sich bis zum 18. Januar 1846 melden: Büschstraße Nr. 8." Hier wohnte der Präses des Comités, Bürgermeister Dr. Dammert. Ausdrücklich hervorgehoben wurde in der „Aufforderung", daß „die Comité, sey es mit einem Einzelnen, sey es mit einer Gesellschaft, zu contrahiren geneigt ist, so wie, daß sie die Concurrenz keineswegs auf Männer von Fach und Künstler beschränkt." Mit anderen Worten: „wenn wir Actionäre zu unserem Gelde kommen, so ist uns das Schicksal der Kunst in Hamburg höchst gleichgiltig." Ueber dieses schamlose Vorgehen äußerte die Leipziger Theaterlocomotive: „Das Comité hat die Direction feil geboten; feil geboten im häßlichsten Sinne des Wortes. Man hat sie dem oder den Meistbietenden offerirt und sich nicht entblödet, bei der öffentlichen Auction des Pegasus ausdrücklich zu bemerken: „es sei nicht nöthig, daß die Reflectirenden Männer vom Fach seien." Also ein Schuster oder Krämer, der zufällig die verlangte Summe besitzt, kann Director des Hamburger Stadttheaters werden! Ich kenne kein Beispiel, wo der niedere Schacher und Geldspeculationsgeist sich frecher öffentlich zu zeigen erdreistet hätte; diese Annonce hat alle für das Bessere empfänglichen Gemüther mit Schmerz, Indignation und Ekel erfüllt. Einen schönen Gegensatz bildet die gleichzeitige Anzeige des Würzburger Theatercomités, welche die Direction nur

IV. Mühling. Cornet. 1841–1847.

1845. 19. Novbr.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Denen anbietet, „die sich über ihre Befähigung zur kunstgerechten Führung einer der höheren Bildung und dem gereiften Kunstsinn entsprechenden Theaters ausweisen können." Welch eine Schmach für Hamburg und für das Comité unseres Theaters; ich schäme mich in die Seele der Muse und will lieber keine weitere Parallele zwischen dem Verfahren der beiden Comités ziehen."

Soweit das genannte Blatt; wirklich scheint es dahin gekommen zu sein, daß Spaßvögel ihren Spott mit den Verpächtern der Bühne trieben, wenigstens verlangte gelegentlich der Eigenthümer einer — Steindruckerei, M. S. Hertz, sich mit dem „löblichen Comité" über die Bedingungen, unter denen contrahirt werden sollte, ins Einvernehmen zu setzen. Das Comité wollte jedoch Herrn Hertz — ein unter dem Namen „Der schwarze Fleck" stadtbekanntes Original — „nicht als wirklichen Bewerber um die Pacht" ansehen.[1]

Dreizehn Concurrenten meldeten sich zur Uebernahme der Pacht, darunter die bisherigen Vorstände so großartiger Bühnen wie die Theater in Erfurt, Halle, Göttingen, Zürich u. s. w.; außer diesen die Schauspieler Gloy und Heinrich Marr, der

[1] „Der schwarze Fleck" ward Marcus Samson Hertz genannt, weil er ein schwarzes Käppchen zu tragen pflegte. 1803 handelte er mit englischen und französischen Waaren, 1824 mit seidenen Locken; seine Steindruckerei ward 1836 gegründet. Seit langen Jahren war er das enfant terrible unter den Theaterbesuchern Hamburgs; in der Beilage zum Hamb. Beobachter, Nr. 9 v. 1. März 1828, S. 38 liest man bereits über ihn: „Der schwarze Fleck, welchen man an den Verzierungen des zweiten Ranges will bemerkt haben, soll, ungeachtet alles Ueberstreichens, dann und wann noch durchschimmern. Man hält dies für ein böses Omen, und will es in Zusammenhang bringen mit dem ewigen Juden, der bald in den untersten Rängen, bald im Parterre und bald in den Sperrsitzen herumspukt. Die löbliche Direction wird demnach recht sehr gebeten, bei dem Ablaufe des diesjährigen Abonnements, diesen für das Heruntersetzen der Preise so emsig schreibenden Wanderer, wenn nicht gänzlich zu verbannen, doch wenigstens in die höheren Regionen zu versetzen, damit seine lästige Gegenwart nicht manche Theaterfreunde aus den von ihnen so gerne besuchten Hallen der Musen verscheuche. Dixi!" M. S. Hertz starb am 5. April 1849, 73 Jahre alt.

Sänger Wurda, sowie der Director des Thaliatheaters, C. S. Maurice in Gemeinschaft mit dem Komiker Louis Schneider, königlichem Hofschauspieler in Berlin. Maurice war zu seiner Bewerbung durch einige Actionäre des Stadttheaters bewogen worden, welche auch zum Thaliatheater Actien gezeichnet hatten; Louis Schneider kannte Hamburg nur dadurch, daß er einige Male mit Glück auf dem Thaliatheater gastirt hatte. Man machte gegen ihn hauptsächlich geltend: als „Fremder" müsse er hinter Hamburgischen Familienvätern billigerweise zurückstehen; das Vorurtheil gegen „Butenminschen" war noch immer nicht ganz überwunden. Die Pachtbedingungen blieben unverändert, nur eine mit Mühling und Cornet vereinbarte Clausel über die Gasbeleuchtung trat hinzu. Am 21. Juli 1846 strahlte das Stadttheater zuerst im Glanze dieser neuen Beleuchtung; die Actionäre hatten sie auf ihre Kosten herstellen lassen und wünschten von dem Anlagecapital, 14,000 ℳ, jährlich 1000 ℳ zurückzuerhalten.[1]

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1846, 21. Juli.

Nur mit solchen Bewerbern, die es kannte, trat das Comité in nähere Verbindung; Maurice ward die Sonderbedingung gestellt: das Stadttheater dürfe nicht mit dem Thaliatheater verschmolzen werden. Er ging darauf ein und bot außerdem für sich und seinen Genossen die Zahlung einer Summe von 100,000 ℳ Cour. für das zu übernehmende Inventar an; gefordert waren 160,000 ℳ.[2] Das Comité nahm dieses Angebot, als nicht zu seiner Zuständigkeit gehörig, lediglich zu den Acten; ebenso ein zweites, welches von einer Anzahl wahrer Kunstfreunde ausging. Diese stellten, falls Cornet und Müh-

[1] Die Beleuchtungskosten hatten bisher etwa 15,000 ℳ jährlich betragen; fortan beliefen sie sich auf 1/3 weniger.

[2] Für neue Decorationen wurde unter Mühling 1837—47 verausgabt: zusammen 27,650 ℳ 6 ß. Davon kamen nur 533 ℳ auf das letzte Theaterjahr. Für Garderobe wurden im Durchschnitt jährlich 6000 ℳ aufgewendet, im letzten Theaterjahre nur 2458 ℳ. Die nächstgeringe, im vorletzten Theaterjahre aufgewendete Summe betrug 4081 ℳ 12 ß; die höchste (1843—44) 7985 ℳ.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

ling Directoren blieben, eine namhafte Subscription zur Verbesserung des Pensionsfonds in Aussicht, „um Künstlern mehr Halt in Hamburg zu verschaffen." Das Comité glaubte: durch näheres Eingehen auf diesen Vorschlag „die Wahlverhandlungen verletzen zu können".

1846, 26. Febr.

Das wurde einer Versammlung von Actionären des Stadttheaters vorgetragen, welche auf den 26. Februar 1846 einberufen war; Leuten, die nicht etwa nach wohlerwogenen künstlerischen Grundsätzen verfuhren, sondern Speculanten, die nur der Zufall nach und nach in den Besitz von Stadttheateractien gebracht hatte. Es wurde festgestellt, daß sich 1846 nicht einmal mehr zwei Fünftel der vor 1827 gezeichneten Antheile in erster Hand befanden. Die übrigen waren unterdessen an den Markt gebracht und als vortheilbringende Papiere, wie sie es gewesen waren, recht gut bezahlt worden. Eine im übelsten Sinne des Wortes „gemischte Gesellschaft" sollte über die Zukunft der deutschen theatralischen Kunst in Hamburg entscheiden.

Im Grunde blieb nur die Wahl zwischen Cornet-Mühling einerseits, und zwischen Maurice-Schneider andrerseits. Diese beiden Parteien befehdeten einander mit der äußersten Erbitterung; die Hamburger, ja sogar die Berliner politischen Zeitungen aus jener Epoche[1] sind angefüllt mit spaltenlangen Inseraten, Aufsätzen und „Eingesandts" für oder gegen die verschiedenen Bewerber; an Flugschriften fehlte es nicht;[2] sogar persönlich ganz Unbetheiligte nahmen mit Leidenschaft Stellung zu der „brennenden Frage". Auch an der Börse ward „complottirt", und laut erzählte man sich: „daß mancher Kaufmann, mancher Makler aus Gefälligkeit gegen irgend welchen Millionär"

[1] Die Spenersche und die Vossische; außerdem: der Nürnberger Correspondent und die Bremer Zeitung, welche in den Nummern 86–89 einen „Beitrag zur Geschichte des Hamburger Stadttheaters" von Aug. Lewald brachte, dem die Dramaturgenstelle unter der neuen Direction zugedacht war.

[2] Von Christern allein erschienen drei; vergl. das Hamb. Schriftst.-Lex. I, 528.

so oder so gestimmt habe, „um nicht eine wichtige Geschäfts- IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.
verbindung aufs Spiel zu setzen."

Plötzlich, am 25. Februar, sollte die bisherige Sachlage 1846, 25. Febr.
sich unerwartet ändern. Cornet sah ein, daß er in der Stadt zu wenig beliebt sei, um gegründete Hoffnung auf eine Neuwahl zu haben; unmittelbar vor der Schlacht trat er daher zu Gunsten eines frischen Streiters zurück. Ein solcher erstand in der Person Baisons, der freiwillig erklärte: mit Mühling sich verbinden und Cornet dessen Antheil am Inventar um 73,000 ℔ abkaufen zu wollen. Allein es war zu spät; vergebens machte Baison vierundzwanzig Stunden vor der entscheidenden Generalversammlung, feierlich angethan, die Runde bei den vornehmsten Actionären: am 26. Februar erhielten von 129 abgegebe- 1846.
nen Stimmen Maurice und Schneider 76, Mühling und Bai- 26. Febr.
son 43, Gloy und Wurda 10. — Maurice und Schneider waren also gewählt.

Kaum aber war dies Resultat erzielt, als es schien: es sei Denen selber leid, die es herbeigeführt hatten; sie zauderten mit der Ausfertigung des Contractes; es hieß: man wolle Maurice veranlassen, das Thaliatheater neben der Hauptbühne aufzugeben — da „verläugnete Louis Schneider seinen angemeldeten hamburgischen Patriotismus" und erklärte am 16. April 1846,
1846: „er nehme seine Bewerbung um die Direction des Stadt- 16. April.
theaters zurück." Auf dringendes Ansuchen des Königs Friedrich Wilhelm IV. hatte er sich entschlossen, in Berlin zu bleiben, wo er — ehrenhaft loyal — 1848 eine nicht unwichtige politische Rolle spielte, hierauf vom Theater zurücktrat und Vorleser des Königs wurde; eine Stellung, welche er auch nach dem Thronwechsel von 1861 beibehielt.

Baisons Mitbewerbung, am 26. Februar, war im Publicum wie von der Presse mit Wärme aufgenommen worden; als er bald nach jenem Tage in seiner Glanzrolle, als Hamlet, zuerst wieder auftrat, bereitete man ihm einen herzlichen Empfang; er dankte für denselben in bewegten Worten und

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. versicherte: „nur die Hoffnung, auf dem Posten eines Directors nützlich wirken zu können, habe ihn bewogen, nach demselben zu streben.“ Nun war Schneider zurückgetreten, und abermals

1846. 16. Mai. mußte das Loos geworfen werden; am 16. Mai 1846 sollte dies geschehen. Wie zuvor, hatten sich Wurda, Gloy, Marr, Baison, Maurice und die bisherige Direction zur Pacht gemeldet, letztere — deren Gesammthaltung in der Krisis das Zeugniß vollster Ehrenhaftigkeit verdient — beantragte jetzt lediglich ohne Abstimmung schlechtweg eine Bestätigung des gegenwärtigen Zustandes auszusprechen. Wolle man solche für mehrere Jahre nicht ertheilen, so begnüge sich die zeitige Direction mit Verlängerung des laufenden Contractes bis zum 1. April 1848. Baison hatte sich in die durch Schneiders Rücktritt entstandene Lücke eingeschoben und bewarb sich diesmal im Verein mit C. S. Maurice.

Für den vermittelnden Vorschlag einer bloßen Contractsverlängerung erhob sich in der Versammlung der Actionäre am 16. Mai 1846 mit beredtem Wort der geistvolle Dr. Heckscher. Sie scheine ihm, sagte er, das räthlichste, so wenig er die Fehler Cornet-Mühlings verkenne. Nur schnöde Intriguen der Thaliatheaterpartei[1] hätten Maurice und Schneider den Sieg verschafft; er warne davor, an Schneiders Stelle schlechthin Baison zu setzen. Dieser erscheine dadurch in zweifelhaftem Lichte, daß er sich heute ebenso leicht mit Maurice, wie das vorige Mal mit Mühling verbunden habe; Maurice aber könne notorisch nur als unternehmender Geschäftsmann gelten, bei dessen Leitung höhere Kunstansprüche eines gebildeten Publicums leer ausgehen würden. Die Personalunion im Directorate beider Bühnen sei eine Calamität, weil sie eine Verschmelzung der Institute unfehlbar herbeiführen würde; aber die Schöpfung des edlen Schröder dürfe nicht in den Fall gebracht

1 Ein Actionär gab zu Protokoll: daß für seine Stimme, wenn er sie zu Gunsten dieser Partei abgeben wolle, 20 ℔ geboten seien. Toepfer theilte öffentlich mit: seine Feder habe erkauft werden sollen. (Originalien 1846, Nr. 25. S. 199.)

werden: daß Maurice sie verödet zurückgebe, wenn es ihm später vielleicht einfalle, sich mit dem Thaliatheater zu begnügen. Man sage: die Personalunion beseitige eine Concurrenz; er glaube gar nicht an Concurrenz in Kunstangelegenheiten. Würden beide Theater gehörig durch ständige Mitglieder besetzt und das Stadttheater tüchtig geleitet, so sei jede „Concurrenz" unschädlich.

Der Befürchtung Heckschers: es könne zu einer Verschmelzung der beiden Bühnen kommen, trat Dr. Knauth, als Anwalt des Directors Maurice, heftig entgegen; „Personalunion im Directorate" sei etwas ganz anderes, und nur von dieser sei die Rede. Cornet und Mühling im Amte schlechthin zu bestätigen, halte er für unthunlich. Die Versammlung trat dieser Meinung bei und wollte abstimmen, als der Anwalt der zeitigen Directoren, Dr. Eden, ein Schreiben mit der Anzeige übergab: die Bewerbung seiner Clienten sei als zurückgenommen zu betrachten, „weil dieselben nach dem üblen, der Betriebsamkeit des Herrn Maurice gelungenen Resultate der früheren Ballotage nicht über sich abstimmen lassen wollten." Die hierauf erfolgende Wahl war mithin zum Voraus entschieden; sie fiel mit 84 Stimmen auf Maurice-Baison; 27 Stimmen erhielten Marr und Wurda. „Abends," berichten die Jahreszeiten, „fand im Thaliatheater eine wunderliche Demonstration statt. Nach Beendigung einer Singposse ward Herr Maurice gerufen; er bedankte sich in einer Rede, die als französisch-deutsch Niemand verstand, selbst die angestellte Claque nicht." Im Stadttheater ward vier Tage später Baison, als er in „Don Carlos" zuerst nach seiner Wahl wieder auftrat, mit tumultuarischem Beifall empfangen.

Da Cornet und Mühling somit ihr Schicksal entschieden und die Nothwendigkeit ihres Rücktrittes besiegelt sahen, boten sie alles auf, das Geschäft zu guter letzt noch für sich auszubeuten. Ein wahrer Raubbau wurde organisirt; was nachher aus dem Institute werden mußte, galt gleichviel. Ein Theil

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

des Chors ward entlassen; neue Erwerbungen an Inventar und Garderobe vermied man ängstlich. Bald spottete die Presse, daß Gäste oder neue Stücke zum „letzten", zum „allerletzten", zum „aller-, allerletzten Male", zum „Abschied", zum „gänzlichen Abschied" und dann noch „für den Pensionsfonds" angekündigt wurden; Sonntags ward fortan in der Regel eine Monstrevorstellung veranstaltet,[1] bestehend aus einem drei- bis vieractigen Schau- oder Lustspiel und einer großen Oper, wie z. B. „Robert der Teufel". Der schlimme Grundsatz: „nur recht viel, was es auch sei," wurde herrschend; indignirt sagte Toepfer: auf diese Weise verleite man das Publicum, seinen Genuß nur im Massenhaften, Bunten, Gaukleriſchen zu suchen. „Das unwürdige Anlocken durch „Allerlei", durch Oper, Schauspiel, Tänze, Geklimper und Geklapper ist dem Charakter eines wahren Kunstinstituts schnurstracks entgegen. Auch vom Standpuncte der Klugheit aus ist die ungebührliche Verlängerung der Sonntagsabende zu mißbilligen; dieses in Hamburg beispiellose Hilfsmittel ist speculativ unrichtig, denn ein vortrefflicher Kassentag, der sechs miserable in seiner Begleitung hat, ist weniger vortheilhaft, als sieben durchschnittlich gute. Auf die Dauer muß der Schaden den Gewinn überwiegen." Natürlich sah Toepfer ein, daß es Mühling und Cornet „auf die Dauer" auch gar nicht mehr ankomme; „man muß es zwei Familienvätern zu Gute halten," meinte er, „wenn sie in der letzten

[1] Mit echt hamburgischem Zahlensinn wurde scherzend bemerkt: „Sonntags bieten die Zettel für diejenigen, welche ihre Kunstgenüsse sich gern in gestempelten Körben, fest eingestaut, zuweisen lassen, jetzt immer viel Lockendes. Sie versprechen an einem Abend, wofür man in der Woche zweimal Eintrittsgeld zahlen muß, Lustspiel und Oper, also complete zwei Wochenvorstellungen. Die guten Rechner im Publicum werden sich dies ad notam nehmen. Wer am Sonntage für 30 ℔ Gehrock und Paletot kaufen kann, in der Woche aber für den Gehrock allein 30 ℔ zahlen muß, wird nur Sonntags kaufen. So viel ist gewiß: das Stadt-Theater wird wohlfeil. Auf der Gallerie sieht man für 1 ß und $15/7$ Pf. einen Act. In der Woche kostet derselbe Act 2 ß 8 Pf. Wer wollte da nicht stets auf den liberalen Sonntag warten!"

Zeit ihrer Geschäftsführung noch zu momentan bestechenden Maßregeln greifen." IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Das ohnehin zu Ausschreitungen geneigte Sonntagspublicum verwilderte durch die übertriebene Dauer der Theaterabende mehr und mehr. Um sich in den Zwischenacten zu amüsiren, warf es Tücher, Mützen, sogar Flaschen von der Gallerie herab, pfiff, quikte, kreischte u. s. w. Dadurch ward der gebildete Theil der Einwohner vom Besuche dieser Vorstellungen abgeschreckt, wie er auch am Faschingsmontag das Theater mied. Noch immer war „der Teufel los"; noch immer ward an jenem Abend auf Hamburgs erster Bühne eine Punschbowle in schönster Harmonie zwischen Personal, Parterre, Gallerie und Lampenputzern ausgetrunken, obwohl der alte Spuk sich längst überlebt hatte. Auch die hergebrachten Maskeraden, welche unter Mühling selbst schon einmal (1837 und 1838) in Vergessenheit gerathen waren, kamen wieder in Aufnahme; meist waren fünf Sechstel der Besucher unmaskirt, das verlarvte Sechstel weckte kein Interesse. Statt sinnvoller Charaktere fand man Türken oder Spanier in umgewendeten Schlafröcken; das Intriguiren bestand in witzigen Anreden wie: „Guten Abend; sind Sie auch hier?" oder: „Wie gehts?" u. s. w. Für die erlesene Feinheit des Publicums sprachen schmutzige Stiefeln und die wiederholt unternommenen Versuche: Cigarren anzuzünden. 1845 verkündigte die Theaterdirection den Besuchern „eine Ueberraschung von oben und eine von unten;" jene bestand darin, daß nach (scheinbarem) Streite eine Puppe von der Gallerie herabgeworfen ward, worüber einige Damen in Ohnmacht fielen; die Ueberraschung von unten brachte den Theaterkassier Treusein aus einer Versenkung hervor, welcher einige hundert Parterrebillets „in die Grabbel warf", d. h. umherstreute,[1] worauf die 1845.

[1] Der Ausdruck stammt von Hamburgischen Bettelkindern, welche den Vorübergehenden anrufen: „Een Schilling in de Grabbel!" Man wirft dann ein Geldstück in den Straßenstaub und hat das Vergnügen, die Kinder sich darum balgen zu sehen.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Nächststehenden darüber herstürzten und so lange „grabbelten", bis sie ein Billet erwischt hatten.

Die Haltung des Publicums war im Uebrigen so, wie sie nach allem Vorangegangenen nur sein konnte; Cornet selbst hatte Geister gerufen, die er nun nicht los ward. Bei Gelegenheit seiner Umtriebe gegen F. L. Schmidt hatte er[1] in den Hamburger Nachrichten erklärt: „bei allen Bühnen Europas gilt der Grundsatz: daß von der Bühne herab die Direction die Wünsche des Publicums zu beantworten hat;" man nahm ihn beim Worte und forderte ihn alle Augenblicke zur „Verantwortung" auf. Auch Mühling mußte dann und wann erscheinen und Rede stehen; öfter aber Cornet. Der merkwürdigste Scandal

1845, 14. Juli.

ereignete sich am 14. Juli 1845 nach einer Darstellung von Schillers „Maria Stuart", in der Dem. Enghaus von Wien gastirte. Ihr Auftreten hatte lebhafte Theilnahme erweckt; man interessirte sich für ihre Fortschritte, man freute sich der musterhaften Deutlichkeit ihre Rede, und man erwärmte sich an ihren classischen Gebilden, deren sie mehrere vor stets vollem Hause gab. Als sie abgeführt und Leicesters Monolog beendigt war, fiel durch ein Versehen des Maschinisten nicht der Vorhang, sondern eine Zimmerdecoration; das Publicum glaubte daher: der Schluß der Tragödie solle folgen, wie Schiller ihn geschrieben. In diesem Glauben wich und wankte es nicht, bis Grunert und nach ihm noch Cornet die nöthige Aufklärung gaben; der letztere ward mit Pfeifen empfangen, ungestüm forderte man die gestrichenen Scenen des Dramas. Doch berief sich Cornet auf „den usus," daß dieselben nirgends gespielt würden.

Anderen Theaterscandalen waren meist „Enthüllungen" irgend eines Bühnenmitgliedes voraufgegangen; die Künstler wuschen ihre schmutzige Wäsche mit Vorliebe angesichts des Publicums. Mad. Walker deutete gelegentlich an: Cornet

[1] Vergl. Schmidt, Denkw., II, 376.

behandle ſie rückſichtslos; Herr von Lehmann gab zu verſtehen: der Neid eines Collegen (Brüning) vertreibe ihn aus Hamburg. Mad. Fehringer, Dem. Jazedé und andere klagten dem Publicum: ſie würden zu ſchlecht bezahlt, oder man wolle ihnen Abzüge machen, u. ſ. w. Auch Brüning, deſſen Scheiden kurz vor Ablauf der Direction Cornet-Mühling als bevorſtehend angekündigt wurde, gab ſeinen Verehrern, welche ihm „Hierbleiben!" entgegenriefen, als Grund ſeines Austrittes an: die neuen Unternehmer wollten ihm die Einkünfte verkürzen. Ebenſo verfuhr Antonie Wilhelmi am 2. Januar 1847, ihrem Benefizabende, an welchen ſie ſieben Acte vorführte: „Die Liebe auf dem Lande" (d. i. der Schluß von Iffflands „Hageſtolzen") und „Uriel Acoſta". Den Ruf „Hierbleiben!" beantwortete ſie achſelzuckend mit der Erklärung: „die Herren Maurice und Baiſon wollten ihre Gage ſchmälern" (ſie hatten 2000 Thaler geboten); dieſe Worte waren das Signal zu minutenlangem, raſendem Tumult. Endlich mußte Baiſon hervortreten und die erregte Menge durch die Zuſage beſchwichtigen: er werde Antonie Wilhelmi engagiren. Wirklich ward ſie in ihrem Hauptpaſtorgehalte nicht geſchädigt und trat daher der neuen Unternehmung bei. Auf dieſen Benefizabend erſchien eine Caricatur, welche aber mit anderen ſpurlos verweht iſt.

IV. Mühling-Cornet. 1841–1847.

1847. 2. Januar.

Die Benefize waren überhaupt ein Stein des Anſtoßes. „Herr Emil Devrient aus Dresden hat angefangen, pikante Benefize zu geben — der Tragöde tanzte als Fröhlich — das Pikante will nun jederzeit hervorgeſucht werden, ſoll ein Benefiz lucrativ ausfallen. Die Neubegier muß rege gemacht werden, gleichviel auf welche Weiſe." So zürnte Toepfer, den die bunten Zettel, die grotesken Titel, wodurch die Benefiziaten Zudrang erzielen wollten, an den Titel eines Romans von Zſchocke erinnerten, den er als Knabe geleſen: „Kuno von Kyburg nahm die Silberlocke des Enthaupteten und ward Zerſtörer des heiligen Vehmgerichts." Maßloſe, durch ihre Frechheit und Gemeinheit anekelnde Dinge wagte beſonders Brüning dem Publicum

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. zu bieten, wie denn Komiker an Winkelbühnen ein Privilegium des Uebermuths zu besitzen glauben; am Hamburger Stadttheater war es ein Tragöde, welcher den Komiker noch übertrumpfte:

1845, 26. Novbr. Baison. Schon am 26. Novbr. 1845 hatte er ein von ihm verfaßtes Stück: „Die öffentliche Meinung" auf die Scene gebracht, welches als „lose und grob zusammengeleimte, auf eine Heirathsannonce basirte Klatschgeschichte" bezeichnet wird.[1] Nur die Mitwirkung Dörings, den das Publicum als alten Liebling jubelnd begrüßte, hatte die Arbeit vor dem schlimmsten Schicksal bewahren können. Hierdurch nicht gewarnt, gab Baison am 14.

1847, 14. Januar. Januar 1847 abermals zwei Stücke aus seiner Feder: „Ein Gerichtstag auf Helgoland", und „Eine Gastrolle". Der „Gerichtstag" war wenigstens nichts, als unsäglich fade; das „Original-Lebensbild": „Eine Gastrolle" wird mit seltener Einstimmigkeit viel schlimmer genannt. Es war ein Bild aus dem Schauspielerleben; die Hauptrolle, welche Gelegenheit zu drei Verkleidungen bot, hatte Baison selber inne. Neben ihm erzählte Antonie Wilhelmi als „Julia, eine Schauspielerin", die Freuden und Leiden ihres Standes von den Brettern herab; Befremden erregte, daß sie auf die jüngst gegen sie erschienene Caricatur anspielte. Aber Baisons erste Verkleidung: einen jüdischen gemeinen Theaterrecensenten Schlappfuß darstellend und von Anzüglichkeiten wimmelnd, rief den gräßlichsten Tumult hervor. Im Parket befand sich Marcus Samson Hertz; wie er seit dreißig Jahren gegen jede neue Direction des Stadttheaters opponirte, so hatte er in Localblättern auch gegen Maurice und Baison Aufsätze drucken lassen. Die Freunde des letzteren bezogen nun den „Schlappfuß" auf den ruhig dasitzenden „schwarzen Fled"; plötzlich rief eine Stimme: „Hertz hinaus!" Schnell fand der Ruf ein Echo, und wirklich mußte Hertz das Theater verlassen; Annoncengezänk widerlichster Art bildete das unerquickliche Nachspiel zu diesem Vorkommniß, welches auch

[1] Morgenblatt 1846, Nr. 38, S. 152.

Wollheim durch eine Flugschrift brandmarkte. Mit gerechter Entrüstung urtheilte die Kritik über Baisons Verhalten; „ein Benefiz ist der Maßstab des Geschmacks, der Gesinnung eines Schauspielers", sagte Toepfer; „wer im Pulte den Directionskommandostab liegen hat, muß sich bei der Wahl seines Benefizstückes zu doppelter Vorsicht aufgefordert fühlen. Das Beispiel, welches er giebt, wird als Rechtfertigung für künftig dienen: aber das Marktgewühl gemeiner Streitigkeiten verträgt sich nicht mit dem Adel künstlerischer Gesinnung." Andere Blätter sprachen von „Directors-Empfindlichkeit und Schauspieler-Eitelkeit"; die Jahreszeiten protestirten gegen den „Mißbrauch der Bühne: mittels öffentlicher Demonstrationen einen ruhigen Zuschauer schmachvoll zu kränken;" auch machte man sich über die Tiraden von „redlichem Kunststreben" lustig, welche Baison in „Eine Gastrolle" verwoben hatte, während er „das schnöde Beispiel eines Winkelhistrio aufzustellen" beflissen gewesen sei. IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Wenige Wochen nach Baison, am 25. März 1847, hatte der Capellmeister Krebs sein Benefiz. Das Programm griff weit zurück in die Vergangenheit der deutschen Bühne; gleichsam als praktischen Cursus der Musikgeschichte ließ Krebs Paul Wranitzkys „Oberon" geben, schickte aber C. M. Webers Ouvertüre zu dessen „Oberon" voran. Doch machten Wranitzkys Melodieen nur den Eindruck einer Curiosität; sie erschienen veraltet und zopfig. 1847, 25. März.

Schon am 1. Januar 1843 war eine „deutsche Theaterschau, von den ersten Versuchen der dramatischen Kunst bis zu unseren Tagen" als Neujahrsgabe dargeboten und beifällig aufgenommen worden; sie enthielt Stücke aus den Jahren 1443, 1543, 1643, 1743 und aus der classischen Zeit. „Des Türcken Faßnachtspil", von Schnepperer, genannt Rosenplüt, machte den Beginn; hierauf folgte ein Schwank von Hans Sachs: „Des Bawren Knecht will zwo Frawen han"; dann: „Absurda Comica, oder Herr Peter Squentz, Schimpfspil," von Andreas Gryphius; Gellerts Schäferspiel „Sylvia" schloß sich an und 1843, 1. Januar.

IV Mühling-Cornet. 1841–1847.

das Ganze endigte mit Scenen aus „Nathan“, „Egmont“ und mit „Wallensteins Lager“.

1844. 3. Novbr.

Bedeutungsvoll ward sodann am 3. November 1844 an die Vergangenheit der vaterländischen, der hamburgischen Bühne erinnert; ein Jahrhundert war verstrichen, seit in Schwerin Friedrich Ludwig Schröder geboren wurde. Zur Säcularfeier dieses Ereignisses ward bei festlich beleuchtetem Hause in würdiger Weise „der Vetter von Lissabon“ und „die Trauer“ von Schröder dargestellt; ein scenischer Epilog: „Die Weihe der Erinnerung“, von Bärmann verfaßt, machte den Beschluß. Der Epilog, in dessen Mitte Schröders Composition des Matthissonschen Liedes: „Wenn ich einst das Ziel errungen habe“ beziehungsreich angestimmt wurde, während Genien und Musen Schröders Büste bekränzten, gab den Empfindungen des zahlreich versammelten Publicums entsprechenden Ausdruck.

1842. 14. August.

Am Sonntagsmorgen des 14. August 1842 ward noch an einen andern Hamburger Schauspieldirector durch eine „Gedächtnißfeier“ erinnert; Carl Lebrun war gestorben und man veranstaltete früh um elf Uhr eine „Privatvorstellung für Freunde des Entschlafenen zu dessen Andenken.“ Gloy und Lenz trugen eine Dichtung von Prätzel vor; am Schlusse derselben erschien das Personal des Stadttheaters, sang einen von Krebs componirten Trauerchor und bekränzte Lebruns Büste.

1845. 13. April.

Ein lebender Director der Hamburger Bühne ward geehrt in Julius Mühling, der 1845 sein 25jähriges Jubiläum als Künstler beging. Das Personal schenkte ihm den bewußten Pokal und eine silberbeschlagene Meerschaumpfeife; letztere bildete die Gabe der Chormitglieder. Das Theatercomité ließ eine prachtvolle silberne Fruchtschale überreichen, in welcher folgende Zuschrift lag:

„Hochgeschätzter Herr Director!

Wir, die Unterzeichneten, gewesene und jetzige Mitglieder des Comité des Stadttheaters, erfahren mit großem Vergnügen, daß es heute 25 Jahre sind, daß Ew. Wohlgeboren Ihre Künstlerlaufbahn

angetreten haben. Ueber die ersten 16 Jahre dieser Ihrer Berufserfüllung wissen wir Ihnen nichts Weiteres zu sagen, als daß ein vortheilhafter Ruf Ihren Bewerbungen um die Leitung unseres Stadttheaters voranging und wesentlich die Erfüllung Ihres Wunsches förderte. Die neun Jahre Ihrer hiesigen Wirksamkeit dagegen, worüber uns ein selbstständiges Urtheil zusteht, bezeichnen wir mit Recht als sehr verdienstvoll für unser Publicum und unsere Bühne, und so können wir Ihnen deshalb aufrichtig Glück wünschen, Sie unserer ausgezeichneten Hochachtung und besonderen Anerkennung versichernd, wovon Ihnen das beifolgende Angebinde zu Ihrer heutigen Jubelfeier, welches Sie freundlich aufzunehmen die Güte haben wollen, ein kleines, aber herzliches Zeichen sein mag.

IV. Mühling. Cornet, 1841–1847.

Hamburg, am 13. April 1845.

Ihre hochachtungsvoll ergebenen

Dammert. F. M. Mutzenbecher. M. J. Jenisch. A. Halle. N. B. Eybe. Charles Parish.“

Am 10. September 1845 war auch König Christian VIII. von Dänemark wieder in Hamburg; er besuchte an diesem Abend das Stadttheater, wo auf seinen Wunsch „Alessandro Stradella“ gegeben ward. Die Hamburger trennten seine Regierung, welche unmittelbar vorher die Erlaubniß zum Bau der wichtigen Eisenbahn von Hamburg nach Lübeck (durch Lauenburg) verweigert hatte,[1] vollständig von der Person des Königs und nahmen ihn mehr als artig auf; die Behörden hatten seinen Weg durch Pechfackeln erhellen lassen, die Fenster der Straßen, welche er passiren mußte, waren freiwillig illuminirt, und das Publicum kargte nicht mit Vivatrufen. Kurz vor seinem Fürsten, im Juni 1845, hatte sich auch Oehlenschläger wiederum in Hamburg aufgehalten; das Stadttheater veranstaltete ihm zu Ehren eine Vorstellung des „Correggio“. Der Dichter fand Baison in der Titelrolle gut, aber ein wenig zu sentimental.[2]

1845, 10. Septbr.

1845, Juni.

Am 18. Februar 1846 ward Luthers 300jähriger Todestag mit Zacharias Werners Drama begangen, grade zu einer Zeit,

1846, 18. Februar.

[1] Die Bahn kam wegen des dänischen Starrsinns erst zwanzig Jahre später zu Stande.

[2] Vergl. Oehlenschlägers Lebens-Erinnerungen, IV, 202.

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

wo das Theaterpublicum mit etwas ganz anderem beschäftigt war, nämlich mit einer Gefangenschaft, welche Brüning wegen eines Extempore zu dulden hatte.

1846. 14. Februar.

Am 14. Februar 1846 wurde eine Novität nach dem Französischen von Börnstein: „Robinsons Insel" gegeben, welche der Verfasser im stillen Meere seiner Gedanken hätte liegen lassen sollen, denn die Arbeit fiel durch. Brüning aber sang darin eine Einlage voll Anspielung auf eine (erlogene) Geschichte, die sich unlängst in Berlin zugetragen haben sollte; es handelte sich um einen vornehmen Jagdliebhaber, der wegen einer am preußischen Hofe erlittenen Beleidigung angeblich den Tod gesucht hatte. Das Publicum nahm diese Einlage mißfällig auf; die Polizeibehörde verbot das ohnehin abgelehnte Stück und zog Brüning, sowie die Direction zur Verantwortung. Ursache solchen Eifers war eine Beschwerde des preußischen Gesandten und bevollmächtigten Ministers bei den Hansastädten: eines Herrn Louis von Haenlein. Er hielt es seiner Würde und der Stellung Preußens gemäß, das Couplet eines Possenkomikers zu einer Haupt- und Staatsaction aufzubauschen; eine vorwurfsvolle Zuschrift, die er dem Senat übersandte, rügte die „republikanische Zügellosigkeit" Brünings und forderte strenge Bestrafung des Schuldigen, wie seiner Helfershelfer Cornet und Mühling.

Weit öfter als erfreulich ist, hat der Senat von Hamburg vergessen, daß er eine selbständige, eine freie Stadt zu regieren habe. Ihm fehlte der starke Rückhalt eines Heeres; nur dieser Umstand macht die Beflissenheit — nicht entschuldbar, doch zur Noth begreiflich, womit jene Körperschaft (namentlich zur Reactionszeit) die ungehörigsten Zumuthungen anderer Staaten viel rascher erfüllte, als berechtigte Forderungen der eigenen Landeskinder.[1] Auch Herrn von Haenleins lächerliche

[1] Unliebsame Beweise bieten die „Erinnerungen" des Volkskämpfers Corvin; ferner der 1856 gegen Julius Campe ausgeübte Zeugnißzwang, weil er nicht verrathen wollte, wer zu Vehses „Hofgeschichte Mecklenburgs" Material geliefert habe, u. s. w. u. s. w.

Beschwerde wurde als begründet anerkannt: die Stadttheater-direction ward zu einer Strafe von hundert Thalern, Brüning zu acht Tagen Gefängniß verurtheilt. Nur die „republikanische Zügellosigkeit" kam dem Senate doch gar zu tactlos vor; er raffte all seinen Stolz zu der Entgegnung auf: „Hamburg sei eine souveräne, von allen Mächten anerkannte Republik und ein deutscher Bundesstaat wie jeder andere." Brüning mußte wirklich in den „Winserbaum", das Staatsgefängniß Hamburgs, wandern; als er wieder entlassen ward, hatten sich Tausende von Müßiggängern versammelt, welche den beliebten Komiker in Empfang nahmen, um ihn im Triumphe nach seiner Wohnung zu geleiten. Man würde ihm die Pferde ausgespannt haben, wäre nicht Brüning, gescheidter als seine Verehrer, aus der Kutsche gesprungen und zu Fuße gegangen. Abends ward ihm ein Ständchen, dann aber ein so anhaltendes Vivatgeschrei dargebracht, daß eine Abtheilung Bürgergarde von der Hauptwache entboten werden mußte, um dem Rufen ein Ende zu machen. Am nächsten Abend (13. März) trat Brüning — wie zu erwarten war, bei ausverkauftem Hause — als „Richard Wanderer" zuerst wieder auf; man empfing ihn mit endlosem Jubel, ein Regen von Kränzen fiel auf den Komiker nieder, und dieser, ein Virtuose des schlagfertigen Witzwortes, extemporirte: „Daran erkenn' ich meine Pappenheimer." Noch eine Menge von Anspielungen erlaubte sich Brüning, welche immer neu beklatscht wurden; der Abend gestaltete sich zu einer großartigen Demonstration gegen Herrn von Haenlein.[1] Einige Tage später erschien eine Caricatur: Brüning, auf einem Hahn reitend; darunter frei nach Raimund:

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

1846, 13. März.

„Hänlein fein, Hänlein fein,
Mußt nicht gar so tollerig sein!"

[1] Er war „der empfindlichste aller in Hamburg accreditirten Diplomaten" und über jede Kleinigkeit „piquirt". (Abendzeitung 1844, Nr. 31, S. 207.)

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847.

Diese ebenso lustige, wie für jene Zeit charakteristische Geschichte aus hamburgischen Localblättern von 1846 zusammenzusuchen, wäre vergebliche Mühe: so weit ging die zarte Rücksicht des Senats, daß der Censor angewiesen ward, jegliche Kritik von „Robinsons Insel" unbesehen zu streichen. Wie im Verlaufe der Darstellung sehr häufig, mußte der Historiograph auch diesmal „in die Ferne schweifen" und neben den persönlichen Erinnerungen älterer Hamburger ein halbes Dutzend süd- und mitteldeutscher (auch Theater-) Zeitungen zu Rathe ziehen.

1847, 28. März.

Endlich kam der Palmsonntag (28. März 1847), und damit der Tag, an welchem die bisherige Leitung zurücktrat. Man hatte zu guter letzt ein Quodlibet von Opern und Schauspielfragmenten gewählt, um die von der neuen Direction nicht engagirten Künstler in ihren Bravourrollen vom Publicum Abschied nehmen zu lassen. Zu dieser Vorstellung war das Gedränge ungemein groß; jeder der scheidenden Künstler ward nach seiner Darstellung gerufen, bekränzt und nahm in einer Rede Abschied vom Publicum. Der Abend verstrich „nicht ohne Gemüthlichkeit, nicht ohne Schmerz." Brüning, Brassin, Heinrich Schneider, Wurda und einige andere Mitglieder traten zum letzten Male vor ihre Verehrer und Freunde; Wurda hatte sich zu einem mehrmonatlichen Gastspiel am Hoftheater zu Neustrelitz verpflichtet und reiste in den nächsten Tagen dorthin ab. Die übrigen zerstreuten sich nach allen Richtungen der Windrose.

Nach Beendigung der Abschiedsvorstellung traten die bisherigen Directoren selbst hervor, dem Publicum Lebewohl zu sagen. Mühling, rauschend bewillkommt und mit Kränzen beworfen, sprach zuerst. Für das, was ihm vier Jahre lang zum Besten der Oper, sechs Jahre lang für das Schauspiel gelungen sei, bat er um freundliche Erinnerung; für Verfehltes um Vergessen. „Nachdem Hamburger Schauspieldirectoren von der Bretterwelt bisher nur zurückgetreten seien, um ein Bretter-

haus zu bewohnen, sei es ihm doppelt schmerzlich, anderswo sich einen neuen Wirkungskreis zu suchen." — Er fand ihn zu Frankfurt a. M. und füllte ihn ehrenvoll aus; achtzig Jahre alt, starb Julius Mühling zu Berlin am 7. Februar 1874.

Nach ihm sprach Cornet. Er wurde bitter: ihn begleite das Bewußtsein, der Kunst in Hamburg den größten Theil seines Vermögens geopfert zu haben. Für seine Leistungen beanspruche er die Gerechtigkeit des Publicums, dessen Wohlwollen er seine privatisirend zurückbleibende Frau und die Seinigen empfehle. „Ihn selbst, als Familienvater, habe man leider gezwungen, sein Stückchen Brot im Auslande zu suchen." Kaum hatte er geendet, so erhob sich furchtbares Pfeifen und Zischen; doch endlich überwog die Theilnahme und die Anerkennung seiner Verdienste; auch ihm flogen Kränze zu; „auf der Hamburger Bühne gewiß zum letztenmale," sagt prophetisch ein Bericht, „da er sich — diplomatisch gesprochen — durch seine Rede „unmöglich" gemacht hat, während aus dem ganzen Benehmen Mühlings die Hoffnung herausschimmert, hier einmal wieder den Directionsstab führen zu können."

Würdig, theilweis herzlich waren die Scheidegrüße der Presse; jede Opposition schwieg. Im ersten Bande von Nötschers „Jahrbüchern" gab Carl Toepfer eine kurze Charakteristik der bisherigen Theaterzustände Hamburgs; er faßte darin gedrängt zusammen, was er vorher schon einzeln in den Originalien ausgesprochen hatte. Sein Urtheil, von dem er selbst einmal sagt: „er hoffe dadurch der zukünftigen Theatergeschichte eine Basis zu gewähren," hat dasjenige des Historiographen bestimmend, wenn auch keineswegs allein, geleitet; der Schluß seines Berichts über den Palmsonntag-Abend stehe hier. „Lebt wohl," rief Toepfer den Scheidenden gewiß im Namen Vieler zu; „lebt Alle wohl. Ihr habt Euren Kreis von Freunden gefunden, die Euch den Kranz der Erinnerung winden; Ihr wart uns theuer als Künstler, als Menschen. Der Hamburger vergißt nicht so leicht! Hier lügt das Sprüchwort: „Aus

IV. Mühling-Cornet, 1841–1847. den Augen, aus dem Sinn". Hörtet Ihr nicht täglich: „unser Herzfeld; unser unvergeßlicher Schmidt; der Humor unseres Lebrun?" Die sind ja aus den Augen; sie sind todt. Aber sie leben fort unter uns, sie machen es noch den Nachfolgern schwer! . . . . Und Ihr, beide Directoren — lebt wohl auch Ihr! Da! Unseren Kranz zu den vielen; unseren schmetternden Tusch mit zu dem des Orchesters; unser Hurrah zu dem Tausendstimmigen des Hauses. Ihr wart Theaterdirectoren, und bezeigtet dem Schriftsteller Achtung; Ihr wart redlich im Geschäft; Ihr konntet Euch befreundet halten mit der unabhängigen Kritik. Es gehe Euch gut! Lebet wohl!"

Fünfter Abschnitt.

J. B. Baisons Direction.

1847—1849.

a) Direction mit C. S. Maurice. b) Direction mit J. Wurda.
c) Die Gesellschaft spielt auf Theilung.

Drückend lagerte eine schwüle politische Atmosphäre über dem ganzen Continente. Deutschland, in welchem die öffentlichen Zustände je länger desto unerträglicher wurden, glich nach dem Ausdrucke eines angesehenen Blattes „einer drohend geballten Gewitterwolke, die sich nicht entladen kann." Ueberdies hatte Mißwachs, insbesondere die Kartoffelkrankheit geherrscht und einen mehr oder minder bedenklichen Nothstand herbeigeführt, den man auch in Hamburg empfindlich spürte; noch am 15. Juni 1847 fanden Unruhen statt, gegen welche die Bürgergarde einschreiten mußte. Umflorten Blickes schaute der Vaterlandsfreund in die nächste Zukunft; beklommen fühlte Jeder: man stehe am Vorabend großer Ereignisse.

Das war die Zeit, in welcher J. B. Baison die Führung des Hamburger Stadttheaters übernahm; geboren als Enkel eines französischen Emigranten am 24. October 1812 zu Hattersheim bei Mainz,[1] stand er damals in der Blüthe seiner Jahre.

[1] „Der Magistrat von Mainz hat amtlich bei hiesiger Behörde dagegen interpellirt, daß von hier aus der verstorbene Baison in öffentlichen Blättern als Jude bezeichnet sei. Man vindicirt ihm von Mainz aus officiell seinen

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Erklärtermaßen beabsichtigte er das Institut wieder zum Tempel reiner Kunst zu erheben; wie er sich dabei mit einem Possentheaterdirector verbinden konnte, bleibt unaufgeklärt, wenn man nicht mit seinem weiblichen Biographen in dieser Verbindung „das tragische Unrecht seines Lebens" erblicken will.

Um neue Engagements zu treffen, hatte Baison kurz vor der Amtsniederlegung seiner Vorgänger eine Rundreise durch Deutschland unternommen; einzelne Fächer besetzte er doppelt, um nach kurzem Probespiel diejenigen Kräfte dauernd zu behalten, welche am meisten gefielen. In Väterrollen sollte den damals kränkelnden Fehringer Weber von Riga unterstützen; für das Charakterfach berief Baison Wilhelm Gerstel von Köln. Dieser, ein jüngerer Bruder Augusts, gehörte der Hamburger Bühne nur sehr kurze Zeit an, da man ihm jährlich 400 Thaler Gage weniger geben wollte, als ausgemacht worden. Außer Weber und Gerstel ist nur noch Georg Friedrich Starke, geboren in Hannover am 26. Februar 1815, zu erwähnen; ein talentvoller, auch literarisch thätiger Mann, der Brüning ersetzen sollte. Es war ein stets wiederholter Vorwurf gegen Baison: er habe für das Schauspiel unbedeutende Individuen engagirt, um in schlechter Umgebung allein zu glänzen. Unstreitig bildeten die Ueberbleibsel aus der Vergangenheit: Schäfer, Gloy, Galster, Hesse, v. Gogh, Frau Lebrun, Frau Fischer, Frau Klengel, Antonie Wilhelmi u. A. den besseren Theil der Mitglieder.

1847, 28. März.

Noch war der Beifall des Publicums, der Tusch des Orchesters am Abend des 28. März 1847 nicht verhallt, als schon die Arbeiter und Handwerker hinter den Coulissen standen, harrend, bis der Vorhang gefallen war, um alle Verzierungen, alle Ueberzüge der Bänke und Logenbrüstungen abzureißen. Gegen Mitternacht wurden dem Director Maurice die Schlüssel

reinen Katholicismus und bittet um Bestrafung der hiesigen „Verleumder" (!) —" (Hamburger Jahreszeiten Nr. 7 vom 7. Februar 1849, Seite 217.) Falsch ist beides; Baison starb als Protestant.

eingehändigt; drei Wochen lang blieb das Haus, der neuen Ausschmückung wegen, geschlossen. Neben dem Decorationsmaler Gropius aus Berlin waren tüchtige einheimische Künstler thätig, den Zuschauerraum geschmackvoll zu renoviren; die fertige Arbeit sprach allgemein an. Die Logen waren um eines Stuhles Breite vertieft[1] und hatten dunkeln Grund und weiße Brüstungen mit Goldverzierung erhalten; sinnig und künstlerisch waren die Prosceniumslogen geschmückt. Parket und Parterre gewannen durch eine Erhöhung um 8 Zoll; dem Parterre war ein besonderer Mittel-Eingang gegeben worden. Das Maschinen- und Requisitenwesen wurde verbessert; der Maschinist Mühldorfer gestaltete vieles von Grund aus um. Etliche frische Decorationen gingen unter Gropius' künstlerischer Leitung aus dem Malersaale hervor; auch zwei neue Vorhänge wurden hergestellt. Die Hauptgardine ließ im Mittelfelde ein großes Bild in einer Garnitur von kleineren sehen. V. Baisons Direction. 1847-1849.

Eine Neuerung, die unstreitig von Baison ausging, verkündigte ferner schon der Zettel der ersten Vorstellung: statt „Madame" und „Demoiselle" waren die Schauspielerinnen „Frau" und „Fräulein" genannt; ein scheinbar geringfügiger Umstand, der aber in conservativen Kreisen lebhaft und — *mißgünstig* besprochen wurde. Noch eine zweite Neuerung: die Einschränkung des seit 1827 wieder unmäßig eingerissenen Freibillet-Unfugs, dürfte Baison zum Urheber gehabt haben. Wenigstens schrieb er an Maurices Anwalt: „Die guten Freundschaften; sowohl mit Schauspielern und Schauspielerinnen, als auch mit Journalisten, die lobhudeln und dem Publicum Sand in die Augen streuen müssen, können in Zukunft nicht geduldet werden. *Ich weiß, daß derartige Contracte existiren.* Bedarf mein Herr Associé *solcher* Mittel noch ferner, um sich in der öffentlichen Meinung aufrecht zu erhalten, so mag er sie aus seiner Privatcasse befriedigen; *ich*

[1] „Dies trägt ein — wenn Leute auf den neuen Stühlen sitzen", meinte Toepfer.

V. Baisons Direction. 1847-1849.

habe nur Geld für ein reelles Geschäft." An und für sich mochte die Maßregel ersprießlich, Gelichter wie Joseph Mendelssohn gegenüber gebieterisch nothwendig sein; verfehlt war es, sie auch auf Dramatiker und Kritiker wie Toepfer und Wollheim auszudehnen, aus keinem Grunde, als wegen ihres Widerspruchs gegen den garstigen „Schlappfuß-"Handel. Der letztgenannte hatte bisher Theaterberichte für die Hamburger Nachrichten geliefert; nun trat der Schriftsteller Arnold Schloenbach an seine Stelle, der sich unlängst in Hamburg niedergelassen. Die seichte Art dieses Literaten (auch an Rötschers Jahrbüchern betheiligte er sich) sprach jedoch wenig an, überdies verließ er schon im Sommer des nächsten Jahres (1848) die Stadt, und Wollheim (der inzwischen ein rasch verwelkendes Blatt: „die Bühne" gegründet hatte) wurde aufs neue mit dem Theaterreferat betraut. Die Hamburger Nachrichten machten sich von dem Belieben eines Schauspielprincipals unabhängig und abonnirten einen Parketplatz. Toepfer legte die Feder nicht nieder, aber er berichtete seltener.

Vielleicht glaubte Baison, die Localkritik um so eher entbehren zu können, als ein officieller Recensent vorhanden war: man hatte einen Dramaturgen engagirt. Die Anstellung eines solchen war damals Modesache; Stuttgart hatte seinen Dingelstedt, Oldenburg seinen Mosen, Königsberg seinen Gottschall, Braunschweig seinen Köchy, Dresden seinen Gutzkow, sogar Magdeburg seinen Wehl, der die über ihn verhängte Haft abgebüßt hatte, dem aber schnöde Polizeiwillkür die Rückkehr nach Berlin wider Gesetz und Recht untersagte.

Nach längerem Schwanken über die zu berufende Persönlichkeit entschied sich die Hamburger Theaterdirection für Robert Prutz. Er nahm die Aufforderung an, traf in Hamburg ein und setzte sich alsbald mit der Nestler- und Melleschen Buchhandlung in Verbindung, damit sie Druck, Verlag und polizeiliche Verantwortung einer Wochenschrift übernähme, welche er verfassen sollte.

v. Baisons Direction. 1847-1849.

Prutz hatte in Hamburg eine ebenso unerquickliche Stellung, wie fast alle seine Collegen anderswo; konnten sie die höheren Interessen der vaterländischen Dichtkunst nachdrücklich und erfolgreich vertreten — Leuten gegenüber, die für diese Dichtkunst selbst gar kein Herz hatten? Zu praktischen Regisseuren aber waren diese Dramaturgen meist zu unerfahren; auch blickte natürlich der Comödiantendünkel mit äußerster Geringschätzung auf Männer herab, die neben den nach Tausenden bezahlten Darstellern sich fast mit der Gage eines Choristen abfinden ließen.[1] Als Kritiker der Mimen hatte nicht einmal Lessing ersprießlich in seinem Amte zu wirken vermocht; die Epigonen konnten es noch weniger. Das Publicum nahm ihre Meinungsäußerung mit demselben Mißtrauen auf, wie alle „officiösen" Kundgebungen; die Theater-Mitglieder murrten bei dem schüchternsten Tadelswörtchen. Baison machte von dieser Regel keine Ausnahme; Prutz bewunderte ihn nicht genügend, und der Director verlangte nun: die Aufsätze desselben im Manuscript zu lesen. Der Dramaturg fand diese Forderung mit Recht so unschicklich, daß er am 1. Juni 1847 „in Folge freundschaftlicher Uebereinkunft" (wie bekannt gemacht wurde) aus seiner Stellung schied. Damit erreichte auch die junge

1847, 1. Juni.

[1] Ludwig Tieck bezog 600, Carl Gutzkow 800 Thaler. Ueber ihn heißt es in der Schrift: „Das Dresdener Hoftheater" (Zerbst 1852) S. 20 fg.: „Wer den talentvollen, geistreichen Mann kannte, mußte sich von vornherein sagen: seine Berufung werde und müsse unglücklich ausfallen. Eine Dosis persönlicher Eitelkeit, gestärkt durch eine Reihe theils wohlverdienter, theils auf dem Wege literarischer Gevatterschaft errungener Erfolge; ein potenzirtes Selbstbewußtsein, das über die natürlich gezogene Grenze praktischer Befähigung sich täuschte und wohl auch Experimente wagte, zu deren erfolgreicher Durchführung das Maß erlangter Erfahrung nicht ausreichte, dadurch aber ein Bloßstellen auch weit geringeren, aber praktisch erfahreneren Kräften gegenüber, und eine immerhin absichtliche Parteilichkeit ließen bei Gutzkow geschäftliche Erschlaffung eintreten, welche zuletzt selbst bisweilen in kleinlicher, eines so reichen Talentes unwürdigen Verbitterung sich kundgab, die die Nichterfolge seiner Stellung keineswegs mindestens zum Theil auch in der eigenen Person, sondern lediglich außerhalb, in Anderen suchte und dadurch in jeder Beziehung ungerecht wurde."

V. Baisons Direction. 1847-1849.

Wochenschrift ihr Ende, deren erste Nummer unter dem Titel „Dramaturgische Blätter des Hamburger Stadttheaters von R. E. Prutz" am Eröffnungstage der neuen Bühne ausgegeben war. Im Ganzen erschienen (wonach das Hamburger Schriftsteller-Lexicon VI, 132 zu berichtigen ist) sieben Nummern, 100 Seiten Mitteloctav; die letzte Nummer ward Mittwochs am 2 Juni 1847 ausgegeben und enthielt die das Eingehen des Journals ankündigende „Erklärung." Die Schilderung dieser Vorgänge bei Ed. Devrient (Schauspielk. V, 7) ist also richtig; gleichwohl polemisirt Gutzkow (Rückbl. 306) gegen dieselbe so leidenschaftlich, daß er sich sogar zu der Bemerkung hinreißen läßt: es sei Baison lediglich auf „den Effekt der Zeitungsnachricht: Prutz ist als Dramaturg berufen," angekommen. Nur aus getrübter Erinnerung urtheilte Gutzkow so liebreich über seinen verstorbenen „Freund"; Toepfer begleitete Prutz' Rücktritt 1847 mit folgenden Betrachtungen: „Er fühlte Ketten und schüttelte sie ab; dieser Freimuth ist achtungswerth. Der Dramaturg hat eine schwierige, undankbare Stellung. Das Publicum fordert von seinem Namen Einfluß, und er kann ihn nur in so weit ausüben, als die Herren Directoren von Gottes Gnaden erlauben. Das Gute schreibt man der Direction und den beklatschten Schauspielern auf Rechnung, bei Verfehltem heißt es: „Aber wie kann R. R. —!" Ueber den Dramaturgen und über den Souffleur wird im besten Falle geschwiegen, aber auf beide wird sogleich geschimpft, wenn andere Leute versäumt haben, zu lernen. Und in welche Stellung war Dr. Prutz gerathen mit seiner Redaction der „Dramaturgischen Blätter!" Eine Kritik, welche sich von den über alle Begriffe empfindlichen Herren Herren Künstlern als Herren Herren Vorgesetzten oder Herren Herren Engagementscollegen das imprimatur holen soll, ist eine Unmöglichkeit. Dr. Prutz empfand als Mann von Gesinnung das Nachtheilige seiner Anstellung kaum, und er beeilte sich zurückzutreten in die Reihe der freien Dichter. Er wird dort willkommen sein."

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Zum Beginn ihrer Vorstellungen, der am 21. April 1847 stattfand, hatten Baison-Maurice, wie einst Schmidt-Lebrun am 3. Mai 1827, „Egmont" mit vorausgehender „Jubel-Ouverture" gewählt; wiederum folgte C. M. v. Webers Klängen zunächst ein „Festspiel", gedichtet von Robert Prutz. Die handelnden Personen waren: „Der Director" (von Baison dargestellt); „der Theaterdiener;" eine Personification des Publicums, recht artig „Herr Prosaicus" genannt; „die Muse;" endlich „Phantasus" und „Hammonia," sowie „sämmtliche Mitglieder der Bühne." Natürlich spielte „der Director" die Rolle eines Märtyrers der Kunst und ließ als solcher die üblichen Klagelieder erschallen; zuletzt wurden dem Publicum Schmeicheleien gesagt, welche das abfällige Urtheil über das Festspiel nicht ändern konnten. Man rief nach demselben beide Directoren; sie erschienen und empfahlen sich allseitiger Nachsicht. 1847. 21. April.

Die nun folgende Aufführung des „Egmont" war in jedem Wortverstande ein „Trauerspiel." Die neuen Mitglieder erwiesen sich als ungeschulte Anfänger oder verriethen die Manieren kleiner Bühnen; mit Ausnahme Gerstels (Vansen) fand man sie sammt und sonders von unerhörter Mittelmäßigkeit. Sogar Robert Prutz, der die Künstler ersichtlich schonen wollte, machte in seiner langen, erst am 19. Mai abgeschlossenen Kritik der Eröffnungsvorstellung kein Hehl aus deren Trostlosigkeit.

Und dieser Jammer blieb unverändert, so lange die Baison-Mauricesche Verbindung dauerte; der Oeffentlichkeit gegenüber suchte Maurice Baison und dessen Schauspieler-Eitelkeit, Baison Maurice und dessen angeblich grundsatzloses Verfahren bei den Engagementsabschlüssen als Ursache dieser Mißstände hinzustellen. Ottilie Assing schreibt: „Maurice ruhte nicht, als bis alle Fächer doppelt und dreifach besetzt waren; der Gagenetat des Stadttheaters wuchs dadurch so heran, daß erst bei 12,000 Thalern monatlicher Einnahme alle Kosten Deckung fanden." Eine vollkommen haltlose Beschuldigung; denn thatsächlich hatte kein Contract Giltigkeit, den Baison nicht mit unterschrieb,

V. Baisons Direction. 1847-1849.

statt der angeblich doppelten Besetzung der Fächer zeigt grade das Personalverzeichniß des Schauspiels klaffende Lücken, und die Sparsamkeit der neuen Directoren geht auch ohne Einblick in deren Cassenbücher aus so zahlreichen Beispielen hervor, daß an einen Etat von 12,000 Thalern monatlich unter Baison und Maurice schlechterdings nicht zu glauben ist.

1847. 22. April.

Während die erste Schauspielvorstellung dermaßen abscheulich ausgefallen war, daß die Wiederholung am nächsten Abend ein leeres Haus sah, errang die reorganisirte Oper einen vollkommenen Sieg. Endlich hörte man, was in Hamburg so lange entbehrt worden: einen Verein von jugendlich-frischen Stimmen. Mit Hilfe eines rührigen Agenten Namens Theodor Hagen waren schätzbare Kräfte gewonnen; u. A. der Bariton Clement und der Tenorist Carl Knopp von Graz, die Primadonna Aloyse Michalesi von Brünn, sowie die Bassisten Franz Dalle Aste von Wien und Schott von Graz. Später kam noch der Heldentenor Franz Ditt hinzu, ein geborener Frankfurter, der ursprünglich Kunstgärtner gewesen war, seit 1840 aber der Bühne angehörte. Während des Sommers fesselten ihn contractliche Verpflichtungen an das Theater a. d. Wien zu Wien. Um C. A. Krebs in seinem mühevollen Amte eine Erleichterung zu gewähren, hatte man neben ihm einen zweiten Capellmeister, Friedrich Schindelmeißer, aus Pesth berufen, doch blieb er nur ein Jahr; dann fungirte Krebs wieder allein.

1847. 23. April.

Klug hatte die neue Direction jenes Werk, welches zu Cornets Zeit „die partie honteuse der partie honteuse“ gewesen war, Mozarts „Don Juan“, als erste Opernvorstellung gewählt (23. April); um den Erfolg machten sich besonders Clement (Don Juan), Schott (Comthur), Knopp (Octavio), Frau Fehringer (Donna Anna) und Frl. Michalesi (Elvira) verdient. Auch erntete der wieder verstärkte Chor einen Triumph durch das zündend einschlagende: „Hoch soll die Freiheit leben!“ Mühldorfers neue „Hölle“ belebte das Interesse am Schlusse.

Der Gesammteindruck war glänzend; „Don Juan" wurde wieder ergiebig für die Casse. V. Baisons Direction, 1847-1849.

Obwohl das Unternehmen somit wenigstens halb aufblühte, glich sich dennoch die Verstimmung nicht aus, welche zwischen den beiden Directoren herrschte. Begründet war dieselbe durch die Stellung des Directors Maurice, der sein eigener Concurrent geworden war; als Besitzer des Thaliatheaters mußte er sich selbst, als dem Stadttheaterdirector, jeden Abbruch zu thun streben; als Stadttheaterdirector konnte er es nur höchst ungern sehen, wenn das Publicum dem Thaliatheater Wohlwollen schenkte. Um dieser Lage ein Ende zu machen, knüpfte er Unterhandlungen mit Baison an, deren Ziel die völlige Verschmelzung beider Bühnen war; trotz aller Abmahnungen der Presse[1] ging Baison willig darauf ein. Schon waren zwischen ihm und Maurices Anwalt wichtige Punkte vereinbart — wir besitzen Baisons Briefe darüber — als der Plan an, wie es scheint, unbilligen Zumuthungen des Directors Maurice scheiterte. Dieser wollte seinen Bruder Alphons unkündbar auf zehn Jahre als Kassier der vereinigten Theater angestellt sehen; Baison widersprach, die Unterhandlungen zerschlugen sich und der Zwiespalt beider Geschäftsgenossen entbrannte aufs neue. Endlich war es der Schauspieler Brüning, durch den im Septbr. 1847 ein offener Bruch zwischen ihnen herbeigeführt wurde.

Die Stadttheaterdirection mußte sich sagen, daß die Zustände des Schauspiels auf die Dauer unhaltbar waren. Zur Vervollständigung des dürftigen Personals schien Brüning, der

[1] Die Jahreszeiten (1846, I, 478) z. B. sagten: „Was wird das für ein Leben werden! Dann werden die Shakespeareschen Abgeschmacktheiten und Schillers ermüdendes Pathos abgethan; der edle, klassische Boulevard-Geschmack zieht dann gänzlich bei uns ein, und wir werden immer gebildeter — beinahe so sehr, wie die Schneidermamsellen in Paris. Und dann erst die Musik, und zuletzt noch das Ballet! Die gewöhnlichen Tänzer werden allmählich durch Jongleurs ersetzt, und vielleicht erhalten wir auch einen Jocko, der an den Logen emporklettert!" Wie diese Prophezeiung buchstäblich in Erfüllung ging, wird sich zeigen.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

ein mehrmonatliches Gastspiel in Königsberg absolvirt hatte, besonders geeignet; man stellte ihm daher den Antrag: gegen 2400 Thaler Jahresgage wieder Mitglied des Stadttheaters zu werden. Brüning sagte zu und kam nach Hamburg; als jedoch der Contract ausgefertigt werden sollte, feilschten die Unternehmer, ähnlich wie bei Gerstel, um 200 Thaler. Brüning nahm das Mindergebot nicht an, ging aber auf den Vorschlag des Directors Maurice ein: am Thaliatheater zu gastiren. Kaum erfuhr Baison diese ihm sorgsam verheimlichte Thatsache, als er Brüning, ebenfalls heimlich, die streitigen 200 Thaler aus seiner Tasche anbot, wenn derselbe ohne auf dem Thaliatheater zu gastiren, in den Verband des Stadttheaters einträte. So geschah es; Maurice, Director des Thaliatheaters, machte deßhalb gegen Brüning und die Firma Baison und Maurice vom Stadttheater eine Klage anhängig und ersuchte zugleich die Actionäre, ihn seiner Pacht zu entheben. Diese aber gaben es Maurice anheim, für einen geeigneten Stellvertreter zu sorgen; er fand ihn in Wurda, den sein Schicksal soeben nach Hamburg zurück führte. Sein Gastspiel in Neustrelitz war so günstig verlaufen, daß der Großherzog ihn lebenslänglich engagirt hatte; Wurda wollte nur seine Habe und seine Familie nach Neustrelitz holen. Da trug ihm Maurice die Mitdirection der Bühne an; die Actionäre gaben — mit Einer Stimme Majorität — ihre Einwilligung zu dem Tausche, und der Künstler löste die Verbindlichkeiten, welche ihn an die kleine Residenz fesselten, auf gütlichem Wege, um vom 12. October 1847 ab in die Rechte und Pflichten des Directors Maurice einzutreten.

1847, 12. October.

Als der letztere sein Directorat am Dammthor niederlegte, waren 174 Tage seit dem 21. April 1847 verflossen; mit Ausnahme des 22. Mai, eines Sonnabends vor dem hohen Feste der Pfingsten, war täglich gespielt worden. Von den 173 Vorstellungen kam nur die geringere Hälfte auf das Schauspiel: 81; daneben wurden 27 Opern auf 92 Abende vertheilt. „Don Juan“ allein wurde neunmal, „Das Nachtlager“ achtmal,

„Robert", „Die Hugenotten", „Die Zauberflöte" je sechsmal, „Figaro" und „Gitana" je fünfmal gegeben. Neuigkeiten kamen so gut wie gar nicht zu Gehör; „Guttenberg," Text von O. Prechtler, Musik von Füchs, fiel durch (7. October), und Lortzings „Waffenschmied" (25. Juli) errang kaum einen halben Erfolg. Nur der Wetteifer, richtiger: die Eifersucht beider Capellmeister bewahrte die zuletzt ebenfalls ermattende Oper vor gänzlichem Hinsiechen; an die Lösung großer Aufgaben, wie die von der Presse geforderte Neubelebung der Tonwerke Glucks, konnte nicht gedacht werden. Sehr freundlich gestaltete sich die Aufnahme des Sängers Ditt, der am 23. September als Raoul debütirte; er besaß einen kräftigen, umfangreichen und gutgeschulten Tenor; „es thut ungemein wohl," sagt ein Bericht, „solche Stimme wieder einmal aus voller Brust ertönen zu hören." Auch die als Coloratursängerin eingetretene Emma Babnigg von Dresden, Tochter des Tenoristen, später als Frau Mampe-Babnigg mit dem Beinamen der „schlesischen Nachtigall" geschmückt, erwies sich als vortheilhafte Erwerbung.[1] Babnigg hatte seine Tochter begleitet und lebte eine Zeit lang in Hamburg als Gesangslehrer. Neben Ditt stieg besonders Dalle Aste rasch in der Gunst des Publicums; sein Vater wird als Portugiese bezeichnet, er selbst war am 4. December 1820 zu Roveredo geboren. Der Kunst scheint er mit Leidenschaft obgelegen zu haben; in „Don Juan" gab er den Comthur neben dem Masetto, was sonst nur an kleineren Bühnen üblich ist. Fast alle neu angestellten Sänger, die man (abgesehen von ihrem störenden, meist süddeutschen Dialecte) durchweg sehr tüchtig fand, waren Anfänger, die jedoch später namhafte Bühnen zierten: Aloyse Michalesi und Dalle Aste wirkten in Dresden, Schott in Hannover, Knopp in Weimar u. s. w. Letzterer verließ Hamburg 1848 und ging nach Prag; ebendorthin übersiedelte

V. Saisons Direction. 1847-1849.

1847, 7. October. 25. Juli.

1847, 23. Septbr.

1848.

[1] Sie machte gleich als Rosine („Barbier") Furore; Gloy-Bartolo extemporirte: „Sie ist aus guter musikalischer Familie, den Vater habe ich wohl gekannt"; was bei älteren Theaterfreunden großen Jubel erregte.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

auch Frau Fehringer. Sie trennte sich von ihrem Gatten, heirathete Carl Knopp und starb als dessen Gattin am 27. September 1877 zu Weimar.

Von den neuen Mitgliedern des Schauspiels hat nicht ein einziger in der Folge Ansehen oder Künstlerruf erlangt, Starke und Gerstel ausgenommen. Die ganze Erbärmlichkeit der Vorstellungen unter Baison wird deutlich durch die Berichte über ein Werk, das bisher auf Hamburgs Bühne noch immer gleichsam als Wahrzeichen der einstigen Blüthe des bürgerlichen Dramas hatte gelten dürfen: über „Kabale und Liebe". Eine Vorstellung dieses Trauerspiels, am 29. Mai, sah „das Haus leer, gleichsam in Folge prophetischer Warnungswinke; aber selbst von den wenigen Anwesenden schlich einer nach dem anderen fort." Eine zweite kritische Stimme sagt: „Ich begreife nicht, wie das Zischen so laut klingen konnte! Es klang laut, und doch kommt auf jeden Theilhaber nicht viel. Ein Drittel bekommt stets der abgehende Schauspieler, ein Drittel der Probendirigent, ein Sechstel Herr Maurice, ein Sechstel Herr Baison. Nur Herr Schäfer (alter Miller) trefflich; Gley (Kammerdiener) wacker. Schade, daß diese Namen schon seit Jahren auf den Zetteln prangen; wir dankten so gern der Direction für sie!" Am unverschämtesten fand die unabhängige Presse den Versuch: durch eine wohlorganisirte Claque, wie man sie bisher nur im Thaliatheater gekannt hatte, den Beifall gleichsam zu erzwingen. Bei feinfühlenden Kunstfreunden wurde durch solches am Dammthor unerhörte Treiben vollends alle Lust am Theaterbesuche ertödtet.

1847. 29. Mai.

Elend, wie die Aufführungen, blieb auch das Repertoire, in dessen trübseligen Fluß nur einige Gäste Abwechselung brachten. Den Vorsatz: „deutscher" Kunst wieder eine Stätte zu bereiten, bethätigte die neue Unternehmung sehr wunderbar; ihre erste Novität war am 14. Mai: „Ein Beschützer," nach Scribe; sie wurde ausgezischt. Prutz — ein unbequemer Dramaturg! — nennt als Grund: „weil man diese Neuigkeit, wenigstens für eine erste, zu unbedeutend, ja, unwürdig der

1847. 14. Mai.

Stellung fand, welche das erneute Stadttheater einzunehmen versprochen hat." V. Baisons Direction. 1847-1849.

Würdige Neuigkeiten kann man nur zwei nennen: Laubes „Carlsschüler" am Pfingstmontag, und „Maria Magdalena" von Hebbel am 10. Juni; letzteres Drama brachte Döring auf die Scene, der zu Gastrollen berufen war und den Tischler Anton spielen wollte. Laubes Arbeit errang völligen, ungetheilten Beifall, obwohl Baison als Schiller um zehn Jahre zu alt befunden wurde. Prutz sagt: „Schiller ist offenbar der wenigst gelungene Charakter; ihm muß die Darstellung zu Hilfe kommen, indem sie die vielen sentimentalen, schwächlichen Stellen in den Hintergrund rückt, dagegen Alles hervorhebt, was die Erscheinung kraftvoller und dem Bilde ähnlicher machen kann, das Jeder unter uns von Schiller in der Brust trägt; einem Bilde, dem dieser junge Weltschmerzler sehr wenig gleicht. Unser Schiller that das Gegentheil; er suchte weit mehr zu rühren, als zu begeistern." 1847. 24. Mai. 10. Juni.

„Maria Magdalena," von Baison mit der dreisten Schamlosigkeit des comödiantischen Besserwissers „bearbeitet", stand und fiel mit Döring; die Kritik verwarf ein Drama, worin „das Widrige, Unästhetische, Unmoralische in seiner ganzen Nacktheit hervortritt". Das sei „ein Stück Misère mehr", weiter nichts; Hebbel gleichsam wie durch Orakelspruch zu den griechischen Tragikern und zu Shakespeare als drittes Glied zu stellen, wie man es versucht habe, sei albern, sei „maß- und bodenlos". Schon die dritte Aufführung war „beispiellos leer", obwohl Döring als Tischler Anton meisterhaft spielte.[1] Baison (Secretär) und Antonie Wilhelmi standen ihm würdig zur Seite. Letztere hatte sich seit kurzem in Toepfers strenge, aber gediegene Schule begeben.

[1] Ottilie Assing fabelt von einem „ergreifenden Eindruck" des Stückes, der erzielt worden sei, „weil Baison da, wo das nackt ausgesprochene Wort zu einschneidend gewirkt hätte, den Zuschauer den Sinn habe errathen lassen." Mit anderen Worten: was Hebbel zu Hebbel machte, war von Pfuscherhand sorgsam entfernt.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Außer Döring nahm noch Anschütz von Wien Theilnahme in Anspruch; besonders seinen Lear (10. und 20. Juli) bewunderte man enthusiastisch, obwohl seine Umgebung fast ausnahmslos „weder Ehrfurcht noch Begeisterung für ein classisches Gedicht" verrieth. Ifflands „Spieler", mit Anschütz als Bildau und Döring als Posert an einem durch ungestümes Wetter begünstigten Tage (19. Juli) gegeben, füllte das Theater nach langen, langen Wochen wieder einmal ganz; Baison als Spieler nahm an den Huldigungen Theil, die Döring und Anschütz ernteten. Die Baronin gab Marie Damböck von Hannover, nachmals Frau Straßmann. Toepfer machte die interessante Bemerkung: in dem Berliner und dem Wiener Gaste verkörpere sich gleichsam die verschiedenartige Eigenthümlichkeit ihrer Bühnen; „Döring mit „Faust", mit den „Carlsschülern" bewies, daß der Schauspielkunst in Berlin doch eine *etwas* freiere Bewegung gestattet sei; Anschütz mußte sich in dem Kreise von „Nathan", „Die Jäger" u. s. w. halten. Daß eine Erweiterung des Wiener Repertoires in unseren Tagen zur Nothwendigkeit geworden, liegt auf der Hand; aber auch in Berlin bewacht noch eine zu große Aengstlichkeit die Erscheinungen auf der Bühne. Beide deutschen Hauptstädte, Norm für die Bühnen zweiten Ranges, *hemmen dadurch den Gang der Kunstentwickelung*, und entmuthigen selbst solche Dramatiker, welche ihre Wirkung nicht in modernen Schlagwörtern suchen."

1847, Juli.

1847, 19. Juli.

Neben den Genannten strahlte noch einmal das edle Gestirn Sophie Schröders in nicht ermattetem Glanze. Lange schon lebte die Künstlerin ganz zurückgezogen in Augsburg; nur gelegentliche Reisen zu ihren Kindern brachten sie mit der großen Welt in Berührung. So geschah es auch wieder 1847; aber kaum ward bekannt, daß Sophie Schröder in Hamburg sei, als sie öffentlich aufgefordert ward: zu spielen. Sie wählte die Fürstin in der „Braut von Messina" und Claudia Galotti; letztere gab sie am 12., die Fürstin am 7. und 16. August. Leider war die Unterstützung, welche sie fand, äußerst mangel-

1847, August.

haft,[1] so daß sie Anstand nahm: den dringenden Wunsch des Publicums nach einer Darstellung der Iphigenie zu befriedigen. „Wir hätten," sagt ein Blatt, „gern auf Jugend und Schönheit verzichtet, und die Leistung nur als Declamatorium betrachten wollen." Denn immer noch riß Sophie Schröder (obwohl das Fehlen der oberen Vorderzähne jetzt ihre Aussprache der Zischlaute etwas trübte) durch ihren Vortrag des Verses zum Entzücken hin; „aber auch ihre Prosa ist wohlklingend wie Silber" lesen wir; „als Claudia war sie vortrefflich, einzelne Momente, wie: „Marinelli war das letzte Wort" u. s. w., wirkten tief ergreifend." Schwülstiger sagt ihr nachmaliger Schwiegersohn Arnold Schloenbach: „Wenn wir jetzt fast gewohnt sind, daß Melpomene ihre Hände nur in Lavendelwasser wäscht, so sehen wir hier sie noch in Blut, in heißes, quellendes Blut tauchen." Als Isabella ward die Meisterin rauschend empfangen und wiederholt bei offener Scene, sowie am Schlusse, gerufen; da die Ovationen für sie kein Ende nehmen wollten, trat sie vor und sprach gewichtige Worte: „Nur Begeisterung für die vaterländischen Dichter habe sie bewogen, wieder an die Oeffentlichkeit zu kommen; die Aufnahme, welche sie gefunden, vertheidige diesen Schritt und beweise: daß wahrhaft bedeutende Dichter auf Darsteller und Darstellung den tiefsten Einfluß üben müßten. Sie wünsche nur, daß Deutschland bald wieder einen Dichter besitzen möge, an dessen Größe das jüngere Geschlecht der Kunstgenossen sich erheben, an dessen Feuer es sich entzünden könne, wie das ältere gethan an den Werken Schillers, der noch ihr Zeitgenosse gewesen." Mit diesem schönen Eindrucke schließt die schauspielerische Wirksamkeit Sophie Schröders erhebend ab; Hamburgs Bühne, die Wiege ihrer Begabung, sollte auch die Ehre des letzten Auftretens der Meisterin genießen.[2]

V. Baisons Direction, 1847–1849.

[1] Fehringer als Odoardo Galotti wußte kein Wort.

[2] Die 1869 zu Wien erschienene Biographie Sophie Schröders von ihrem Schwiegersohn Dr. Philipp Schmidt enthält keine der in vorliegendem Werke dargebotenen Einzelheiten über die Künstlerin.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Carl Toepfer sagte von ihr in Prosa, was Grillparzer in Versen gesagt hat: „Das deutsche Trauerspiel bedarf einer Musterdarstellerin, nach welcher die minder Begabten sich formen können; diese Auserwählten fehlen. Sophie Schröders Auffassungen waren tief, kühn, großartig; ihre Durchführung genial und doch gediegen. Durch den Rücktritt der einzigen Frau ist das deutsche Trauerspiel geknickt."

Mit diesen Thatsachen ist die kleine Liste des Erfreulichen aus jener Zeit erschöpft; denn daß der Haupttrumpf, den Baison ausspielte, ein krasses französisches Effectstück war, ist mehr als unerfreulich. Am 18. August ging Pyats „Lumpensammler," von Baison selbst bearbeitet, auf dem Stadttheater zuerst in Scene; ein Werk, von dem die anständige Presse bezweifelte, ob es „auf die deutsche Bühne überhaupt, besonders aber auf eine solche gehöre, wo classische Dramen vorgeführt werden." Verbrechen und Laster bildeten die Grundlage der Handlung; der Theatereffect, nicht die innere Nothwendigkeit, führte die Situation herbei. „Mord- und Lasterstücke tödten durch ihre pikante Gemeinheit den Sinn für Zartheit und Adel in der Kunst," sagte Toepfer sehr richtig; allein danach fragte der „deutsche" Director Baison und sein Genosse Maurice nicht. Jener war zufrieden, mit Pyats „Lumpensammler" ein Stück gewonnen zu haben, worin Niemand glänzte, als er; „alle anderen Gestalten sind Kammerdiener, die dem Lumpensammler den Rock abbürsten und die Schuhe putzen," schloß ein Bericht, der, wie alle übrigen, Baisons Darstellung der Titelrolle begeistert rühmt und namentlich über den Schwung entzückt ist, womit er lange Tiraden zum Preise des Volkes vortrug. In dieses Lob der Presse stimmte auch das Publicum mit ein, und so angesehen war Baison als Künstler, daß man „die psychologisch und materiell unmögliche Arbeit, worin alle Regeln der Aesthetik mit Füßen getreten wurden," in den Kauf nahm wegen seines Meisterspiels. „Der Lumpensammler" beherrschte das Repertoire vollständig; innerhalb der wenigen Wochen bis zu Maurices

1847. 18. August.

Austritt ward das Stück dreizehnmal gegeben, Eduard Devrient rühmt deßhalb „Baisons ehrgeizigen Eifer, das Schauspiel wieder auf einen würdigen Fuß zu bringen.“ — „Die Carlsschüler“ erlebten vom 24. Mai bis 11. October (also in weit längerer Frist) nur neun, „Egmont,“ „Uriel Acosta,“ „Gebr. Foster“ u. s. w. je zwei Aufführungen. Ziffermäßig steht fest: daß Baison an den allermeisten Abenden, welche er dem Schauspiel einräumte, sich selbst in Glanzrollen beschäftigte, ohne immer nach deren Würdigkeit zu fragen. Inzwischen entzückte der geliebte „Lumpensammler“ auch den Director Maurice so ausnehmend, daß Maurice vom Thaliatheater der Firma Baison und Maurice ein Paroli zu biegen beschloß; er ließ das Drama für den Pferdemarkt von Heinrich Smidt übersetzen und gab es am 19. September mit einem neu engagirten Schauspieler, Bogumil Dawison aus Polen, elf Mal rasch hinter einander. Wiederum ein herzerfreuendes Beispiel reinster Deutschheit zweier vaterländischer Bühnen.

Daß bei solchem Treiben am Dammthor nach sechs Monaten ein Deficit von 11,500 Thalern vorhanden war, ist nicht überraschend; der Ernst der Zeiten hatte mitgewirkt, es herbeizuführen. „Eine lebhafte Phantasie sieht vor dem Stadttheater das scheußliche Gespenst des Hungers lagern,“ wird uns berichtet; „wenn man die Nachempfindung, welche eine mangelhafte Comödie gewährt, mit derjenigen vergleicht, die wir mit uns nehmen, wenn wir einer darbenden Arbeiterfamilie unser Eintrittsgeld gespendet haben, so wundert man sich nicht über die Leere im Schauspielhause, sondern nur, daß es noch zuweilen besucht wird.“ In der That, Wurda bewies Muth, daß er das Gewisse für das Ungewisse preis gab; darauf spielt eine Caricatur an, welche „zur Erinnerung an den welthistorischen letzten Directionswechsel am Stadttheater“ dem Theaterteufel von 1848 beigegeben wurde. Rechts im Hintergrunde sieht man das Stadttheater mit der Inschrift: „Tempel reiner Kunst und süssen Friedens!“ Wurda steht

V. Baisons Direction. 1847-1849.

zweifelnd davor und fragt: „Wag' ich's?“ — „Nur herein!“ antwortet Baison und zieht ihn beim Arme fort. Links schreitet Maurice davon, dem in der Entfernung sichtbaren Thaliatheater zu; er trägt ein Papier: „Die Ehescheidung“ und einen Geldbeutel mit seiner Abfindung in Händen. Froh wendet er den Blick zurück nach dem Institute, welches er verläßt: „Vergnügter Abzug!“ liest man unter seinen Füßen. Zwischen beiden Theatern reitet Brüning auf einem Schaukelpferdchen, welches aus seinen Lieblingsrollen gebildet ist, dem Stadttheater entgegen; sein feistes Gesicht strahlt Wonne, mit der Rechten schwenkt er seinen „Neuesten Contract, 2400 Thaler.“ Eine Unterschrift spottet darüber, daß für die am 1. April 1847 geschlossene Baison-Mauricesche Theater-Ehe „die schöne Zeit der jungen Liebe gar schnell entschwunden“ sei.

1847, 11. October.

Am 11. October 1847 las man als „letzte Vorstellung unter der Direction des Herrn Maurice“ den „Barbier von Sevilla“ angekündigt; nach dem Schlusse der Oper rief das dichtgefüllte Haus den Scheidenden hervor, der sich mit kurzen Worten empfahl. Unter stürmischem Beifall wurde er entlassen; stürmisch jubelte man am nächsten Abend Wurda entgegen, unter dessen Mitdirection Meyerbeers „Hugenotten“ die erste Vorstellung waren. „Le roi est mort — vive le roi!“ Einen Abend später, am 13. October, debütirte Brüning (als Richard Wanderer) aufs neue; mit ihm seine vierte Frau, jene Soubrette, die er aus Königsberg mitgebracht und am Tage zuvor geheirathet hatte. Beide wurden herzlich aufgenommen.

1847, 12. October. 13. October.

Von Joseph Wurda hegte man die Hoffnung: durch ihn werde Friede, Eifer und Anstand wieder in die Räume des Stadttheaters einziehen. Man rühmte seine künstlerische Bildung, man erinnerte an seine gründliche Musikkenntniß, man wies auf die erprobte Ehrenhaftigkeit und Redlichkeit seiner Gesinnung hin. Nur wünschte man, der neue Director möge sich seinen lebhafteren, bis zur leicht gereizten Heftigkeit nervösen Genossen nicht über den Kopf wachsen lassen; zu große Passi-

vität bildete den Hauptfehler Wurdas. Geboren zu Naab in Ungarn am 11. Juni 1802, war er zehn Jahre älter als Baison, der ihn gleichwohl bald völlig beherrschte. V. Baisons Direction, 1847-1849.

Die allgemeine Zufriedenheit mit der veränderten Lage der Dinge theilte nur Julius Cornet nicht. Er hatte nebst Mühling am 1. April 1847 der neuen Direction das Inventar gegen 146,000 Thaler überlassen, welche ratenweis abzuzahlen waren; nun protestirte er gegen Maurices Austritt beim Handelsgericht und verlangte sofortige Aushändigung seines ganzen Guthabens (15,000 Thaler), indem er behauptete: Wurda biete für die Sicherheit des Inventars keine Garantie. Der Proceß gestaltete sich durch lebhafte Parteinahme hervorragender Juristen zu einer Art localer cause célèbre; Cornet wurde abgewiesen, weil er die Gefährdung seines Eigenthums nicht zu begründen vermochte.

Alle diese Verwickelungen und Händel, welche immerfort vom unerquicklichsten Zeitungsgezänk begleitet waren, konnten das Ansehen des Stadttheaters natürlich nicht heben. Dennoch mußte es als Gewinn gelten, daß nunmehr wenigstens der ersten Bühne Hamburgs ihre Selbständigkeit ungeschmälert zurückgegeben war. Die von Bedenklichen wiederum gefürchtete Concurrenz des Thaliatheaters konnte, wenn alles ging wie es sollte, nicht furchtbar sein; „Hamburg ist glücklich genug," sagt ein Tagesblatt mit Recht, „zwei bedeutende Theater — sofern diese nicht übertriebene Lasten zu schleppen haben — erhalten zu können; im Winter durch die eigenen Bewohner, im Sommer durch den fast unglaublichen Zufluß von Fremden. Die Eisenbahnen brachten deren in den letzten Monaten gegen 60,000." Insbesondere freute sich Toepfer, daß „in der Kunst nun wieder Freiheit des Ringens obwalte;" treffend hob er hervor: „hier gebührt dem Talente, der Bildung die Krone, nicht dem Monopolisten. Jeder Maler, jeder Musiker, jeder Schriftsteller muß es sich gefallen lassen, daß ihm Concurrenten erstehen: das Theater, wenn es nicht stagniren soll, muß durch

V. Baisons Direction, 1847-1849.

einen Rivalen gespornt werden. Eine Stadt wie Hamburg darf es nicht Einem überlassen, ob er die Werke der Dichtkunst, die erscheinen, ihr vorführen will, oder nicht."

Der neue Director wandte seine Thätigkeit ausschließlich der Oper zu, welche unter seiner Leitung bald die Gefahren überwand, von denen die letzte Zeit des Baison-Mauriceschen Regiments auch sie bedroht hatte. Die Eitelkeit: auf Kosten des Ganzen selbst noch glänzen zu wollen, blieb Wurda fremd; er wirkte verhältnißmäßig selten mit. Die vorhandenen Kräfte der Bühne stellte er richtig hin; das Erscheinen von Gästen bildete bei ihm mindestens nicht die Regel. Der erste dieser

1847, 20. October.

Gäste, Jenny Lind, erschien nur Ein Mal (20. October); bei dieser Gelegenheit beging Baison eine Tactlosigkeit, welche fast unberechenbare Folgen herbeigeführt hätte. Da das Haus überfüllt war, so wies er die Logenschließer an: dem Personal den Eintritt zu versagen. Die Künstler waren darüber so empört, daß kaum Wurdas entschuldigender Zuspruch sie wieder besänftigen konnte. Ein anderer Gast war Pauline Viardot-Garcia

1847, December.

(December 1847), deren Virtuosität nach Gebühr bewundert wurde; ihre „Norma" wollten Viele über diejenige Jenny Linds stellen. Leider ließ die Sängerin sich auch zu dem hohlen Kunststückchen herbei: in Meyerbeers „Robert" die Prinzessin

1847, 19. Decbr.

und das Landmädchen an Einem Abend zu singen (19. Decbr. 1847). Ihr Honorar betrug 50 Louisd'or für jedes Auftreten, die Preise der Plätze waren erhöht.

Unter den musikalischen Neuigkeiten, welche das Stadttheater

1847, 4. Novbr.

darbot, steht Mendelssohns „Elias", am Bußtage 1847 (4. November) im „geistlichen Concerte" vorgeführt, obenan. Krebs hatte das Werk, sorgfältig einstudirt, am 9. October in der Tonhalle zuerst zu Gehör gebracht; die Wiederholung ergriff das Publicum fast noch tiefer, als jene frühere Darbietung. Erschüttert vernahm man aber einige Tage später die Schreckenskunde: der Schöpfer des „Elias" sei zu eben der Stunde in Leipzig plötzlich verschieden, wo seine Geburtsstadt seinem Genius feierlich

gehuldigt habe. Es war nur ein Act schuldiger Ehrfurcht für den Todten, wenn dessen Andenken am 20. Novbr. vom Stadttheater durch eine Gedächtnißfeier begangen wurde, die freilich nahezu grotesk ausfiel. Nach einem Trauermarsche aus einer Beethovenschen Sonate sprach Baison einen Prolog von Prätzel, dem das Männerquartett aus „Antigone" mit passend verändertem Texte folgte; den übrigen Theil des Abends füllte — „Der Sommernachtstraum" in unglaublich nachlässiger Darstellung. „Antigone" zu besetzen, reichten — trauriges Zeugniß für Baison! — die vorhandenen Kräfte nicht hin; daß dem wehmüthigen Andenken an einen gefeierten Todten durch den Eselskopf Zettels und die Späße der Handwerker gehuldigt werden sollte, war völlig empörend. V. Baisons Direction,' 1847-1849. 1847, 20. Novbr.

Die Novitäten, welche Wurda vorführte, ließen Cornets praktischen Kennerblick vermissen. Kückens „Prätendent" (19. November) wurde mit mäßiger Wärme aufgenommen, obwohl dem Componisten — er hatte das Werk selbst einstudirt und dirigirte die ersten Vorstellungen — die freundlichste Stimmung entgegenkam. „Leïla", große romantische Zauberoper in 3 Acten nach dem Volksmärchen „Sneewittchen" von Edgar Mansfeld, errang nur einen halben Erfolg (22. Febr. 1848); der Componist, ein Engländer Namens Pierson,[1] gab unterm 3. März die öffentliche Erklärung ab: seine Arbeit sei trotz seines entschiedenen Widerspruchs „durch Verkürzungen ganz dissigurirt;" überhaupt habe man seine Intentionen „oft gar nicht berücksichtigt." Wirklich waren aus der Ouverture, aus drei Ensembles und aus fünf Chören lange Stücke gestrichen; Pierson hatte aber 1847, 19. Novbr. 1848, 22. Februar.

[1] Henry Hugh Pierson, geboren am 12. April 1816 zu Oxford, starb in Leipzig am 28. Januar 1873. Er heirathete am 19. September 1844 zu Middelsex Caroline Leonhardt-Lyser, geb. am 6. Januar 1814 zu Zittau; dieselbe, welche vorher improvisirend durch Deutschland gezogen und im Juni 1844 auch in Hamburg aufgetreten war (s. oben, S. 211). Das Ehepaar lebte seit 1846 in Hamburg, Caroline Pierson wirkte hier vielfach als Schriftstellerin, u. A. für die Jahreszeiten; Brümmer, D. Dichterlex., II, 147, Sp. 1. Z. 16>—14 v. u. ist danach zu berichtigen. Sie hatte auch den Text zu Leïla geschrieben.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

der Direction sein Werk vorläufig umsonst überlassen und nur die Bedingung gestellt: daß es sorgfältig einstudirt würde. Nachdem „Leïla“ zweimal verstümmelt gegeben worden, drang Pierson auf die Herstellung der ausgelassenen Sätze, allein er bekam die brüske Antwort: „die Direction könne keine Zeit mehr an abermalige Proben verschwenden.“ Dabei blieb es.

Unter den älteren Opern, auf welche Wurda zurückgriff, mißrieth manche, weil sie schlecht inscenirt wurde; Aubers „Falschmünzer“ z. B. glaubte man durch einen neuen Schluß annehmlich machen zu sollen: Napoleon erschien als „stumme Person“ und heftete dem zum Colonel avancirten jungen Pächter (Kaps), während derselbe ruhig weiter sang, vor der Front das Kreuz der Ehrenlegion an. Hierauf leitete das Orchester Aubers Finale in — die Marseillaise über, es formirte sich ein „lebendes Bild“ und der Vorhang fiel bei bengalischer Beleuchtung.

Um die Scharten auszuwetzen, welche der bisherige Verlauf seiner Direction dem Schauspiel so überreichlich geschlagen, sah Baison sich nach einem neuen Dramaturgen um, und wählte endlich den Mann, welcher sich als Theoretiker und Praktiker, als Bühnendichter und Kenner der Scene zu diesem Amte empfahl, wie kein zweiter: Carl Toepfer. Als dieser jedoch einen Jahresgehalt von 3000 ℔ (1200 Thaler) forderte, erschrak Baison über die Höhe dieser Summe derart, daß er jede weitere Verhandlung abbrach. Und doch hatte er sich bei sich selbst mit dem fünffachen Betrage, mit 15,000 ℔ jährlich, engagirt! Nun stellte er an Toepfers Statt einen „dramaturgischen Consulenten“ in der Person des Dr. Robert Schmieder an, welcher vorher in Dresden die Abendzeitung redigirt hatte. Die Wirksamkeit desselben hat keine Spur zurückgelassen; man würde gar nichts von ihm wissen, wenn sein Name nicht im Bühnenalmanach stände. Er schloß Ende 1850 im Holsteinschen eine (zweite) Ehe mit der Schauspielerin Josephine Euling, genannt Zitt, welche seit 1848 am Stadttheater zu Hamburg angestellt war; später wurde er Stadtrath in Döbeln.

Das Personal erfuhr nothgedrungen einige Veränderungen; Antonie Wilhelmi wurde halsleidend, mußte längere Zeit beurlaubt werden und erhielt mittlerweile eine Nebenbuhlerin an Frau Bertha Thomas von Frankfurt a. M., welche nebst ihrem wenig befähigten Gatten 1849 an das Berliner Hoftheater übertrat. Als jugendlicher Liebhaber wurde Anfangs 1848 Emil Bürde von Altona herbeigezogen, der zwar eine Reihe von Vorgängern übertraf, aber doch nicht genügte. In Riga bildete er sich weiter aus und kam nach Jahresfrist zurück; unterdessen hatte Baison Alfons Rekowsky-Linden als Vertreter dieses Fachs gewonnen. V. Baisons Direction. 1847-1849.

Für die Annahme von Neuigkeiten blieb augenscheinlich die Frage wichtig: ob sie eine Glanzrolle für Baison enthielten? Der alte „Freund", Carl Gutzkow, reichte seine Bearbeitung des „Coriolan" in Hamburg ein; Baison besaß zu wenig Selbstverläugnung, sie zu geben. Dagegen kam Gutzkows „Wullenweber", dramatisches Gemälde aus den Zeiten der Hansa in fünf Acten (die von der Censur stark beschnitten waren), zur Aufführung (1. Januar 1848), hatte aber nicht den geringsten Erfolg; nur die auf Hamburgs und Lübecks Blüthe bezüglichen Stellen veranlaßten wohlfeilen Beifall. Wieder hatte man zu bedauern, daß „noch vor dem Erscheinen des Stückes in den Zeitungen darüber lobkritisirt" worden sei; trotz solcher Mittelchen blieb jedoch schon die dritte Aufführung des Dramas „abschreckend leer." Die eigentliche Hauptperson in „Wullenweber", den lübischen Feldherrn Marcus Meyer (ehemals Schmied in Hamburg) spielte Baison vortrefflich; die Titelrolle wurde von Fehringer dem Souffleur nachgestottert. 1848. 1. Januar.

Dieser Schauspieler hatte am 10. Februar 1848 ein Benefiz, zu welchem er ein zuvor nirgends aufgeführtes Schauspiel gab: Freytags „Graf Waldemar"; der Held ward eine Glanzleistung Baisons. Die Neuigkeit fand nur laue Aufnahme; Freytag ward getadelt, daß er „durch steten Wechsel der Vorgänge jenen Theil des Publicums habe amüsiren wollen, der außer französischen Dampfwagenpièçen kein Heil finde." Nun hatte 1848. 10. Februar.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

aber die Kritik „die Alltäglichkeit, die Gemeinplätze der Sprache“ in „Graf Waldemar“ gerügt; diesen Vorwurf mußte der Autor von sich abzulehnen suchen. Es war daher ganz in der Ordnung, wenn das Publicum den Urheber dieser „Gemeinplätze“ kennen lernte; kein anderer als Baison hatte hier abermals eine „Bearbeitung“ geliefert. Die Freiheit derselben ging so weit, daß Freytag erklärtermaßen „sein Werk mit den Abänderungen nicht mehr anerkennen“ wollte; Toepfer setzte ihn darüber scherzhaft zur Rede. „Abänderungen!“ rief er in köstlicher Satyre; „muß ein Dichter wegen solcher Kleinigkeit Einspruch thun? Was ist ein Drama? Blätter Papier, worauf in schwarzen Reihen Wörter stehen; ganz wie ein Speisezettel. Der wird aber durch den Kellner offenbar verbessert, wenn dieser zu den aufgezehrten gebackenen Kalbsfüßen die Bemerkung schreibt: „Nücht mer da.“ Fallen also Scenen aus einem Drama, so sind das höchstens aufgezehrte gebackene Kalbsfüße. Jeder Eßlustige kann sich mit den noch vorhandenen Speisen begnügen. Aber die Dichter thun, als ob die Blätter Papier mit dem bischen Tinte darauf ein Heiligthum wären! Nein, so weit treiben es andere Künstler nicht. Jeder Maler fühlt sich geehrt, wenn man in seinem öffentlich ausgehängten Bilde den Grazien andere Nasen malt oder dem Apoll die Schulter erhöht. Und wie sehr würden nicht die Bücher gewinnen, wenn der Verleger und nach ihm jeder Commis Abänderungen darin vornähme! Die Rolle ist für den Mimen ein Kleid, darin zu glänzen; warum soll er sich das nicht modeln, wie es ihm paßt? Gewiß, wo ein Stück nicht durch und durch abgeändert wird, da läßt man es an Sorgfalt fehlen. Der Erfolg gebührt doch niemals dem Dichter, sondern immer nur den Leuten, die sein Werk spielen, selbst wenn sie es schlecht spielen.“

Zu rühmen ist indessen, daß Baison jungen Dramatikern aufmunternd entgegenkam. So brachte er z. B. „Die blaue Schleife“, Intriguenlustspiel von Gustav Manfen — G. zu Putlitz — auf die Scene (1. November 1847); ein Erstlingswerk mit manchen Schwächen. Scharfblickend erkannte Toepfer

1847, 1. Novbr

die Achillesferse des 26jährigen Autors: „Anlage zur Lustspieldichtung besitzt der Verfasser der „blauen Schleife“ unwidersprechlich; das Ganze hat jedoch einen starken Anstrich von Dilettantismus. Es fehlt ihm jene dreiste Haltung, wie sie nur die Kraft der Genialität verleiht.“ Einige Blätter nannten das Stück kurzweg „verunglückt.“[1] V. Baisons Direction, 1847-1849.

„Gräfin Colonna oder die schwarze Maske“, ein in der Haft verfaßtes Intriguenstück in fünf Acten von Feodor Wehl, verrieth gleichfalls den Neuling; die auch in Magdeburg abgelehnte Arbeit[2] konnte sich nicht halten, obwohl Antonie Wilhelmi in der Titelrolle eine dankbare Aufgabe hatte. Der Verfasser war von seinem Magdeburger Dramaturgen-Amte zurückgetreten, kam nach Hamburg und wirkte hier als Schriftsteller. Zuerst gab er dem ehemals Gutzkowschen, von Campe noch immer fortgesetzten Telegraphen das letzte Geleit; im Juli 1848 gründete er alsdann eine kurzlebige Sonntagszeitung, schon im September aber einen Theaterspiegel; mit diesem Organe war ein Theatergeschäftsbureau verbunden. Die Bühne blieb fortan der Mittelpunkt seiner literarischen Bestrebungen.

Ein anderer Anfänger, für den sich Baison interessirte, war der kaum vierundzwanzigjährige Rudolf Gottschall, von einigen Blättern beharrlich „Gottschalk“ genannt, dessen „Lord Byron in Italien“ (22. Decbr. 1847) einen bemerkenswerthen Achtungserfolg davontrug. Baison knüpfte mit dem Dichter eine briefliche Verbindung an, welcher die persönliche Bekanntschaft bald folgte; im Sommer 1848 kam Gottschall nach Hamburg, um über sein Drama „Thomas Münzer“ mit der Direction zu verhandeln. Später durch Hinckeldey aus Berlin verwiesen, wählte Gottschall die Hansastadt zu längerem Aufenthalte. Die Hoffnung, noch andere seiner Stücke, als „Lord Byron,“ unter 1847, 22. Decbr.

[1] Putlitz „Theatererinnerungen“, Bd. 1, spricht von der Aufführung der „blauen Schleife“ in Hamburg nicht.

[2] Sie ist ohne Zweifel gemeint, wenn auch nicht genannt: Putlitz, Erinnerungen, I, S. 13 fg. Vergl. Holtei, Vierzig Jahre, VII, 122 fg.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Baison in Scene gehen zu sehen, verwirklichte sich nicht; als Echo der „Stimmen der Presse" über dieses Jugendwerk kann die Beurtheilung des Morgenblattes gelten: „Der Verfasser, als politischer Schriftsteller und Lyriker mannichfach genannt, hat sehr glückliche Anlagen, und manche Stelle bekundet den Dichter. Allein er kennt die Bühne und deren Bedürfnisse nicht; sein schlimmster Fehler aber ist, daß er, vielleicht bestochen durch den Beifall einer Partei, das Schauspiel zur politischen Tendenzmacherei benutzen zu dürfen glaubte. Daher strotzen alle Acte von Phrasen über Freiheit, Vaterland, Fortschritt und dergleichen; diese Phrasenkrämerei hat auch die Charakteristik verdorben. Die politischen Stichwörter machen den anfangs recht glücklich gezeichneten Lord später zum Schwätzer." Die „frische Versprache" Gottschalls ward auch von Toepfer gerühmt, der übrigens die Darstellung „hin und wieder unsicher, die Scenirung mangelhaft" nannte; ausgezeichnet war nur Antonie Wilhelmi als Gräfin Giuccioli (deren Original damals noch lebte), sowie Baison als Byron.

Der tüchtige Darsteller war ein schlechter Regisseur. Unzählig sind die Verstöße, welche gerügt werden; bald erfuhr man von einem alten Griechen, Namens Aristofahnes; bald wurde von einem modernen Akademieker gesprochen; bald erklang im Zwischenacte einer Tragödie ein bischen Symphonie von Beethoven, die beim Klingelzeichen frischweg abgebrochen wurde; bald zierten Setzthüren aus dem „armen Poeten" gothische Hallen in „Don Carlos"; bald passirte, was Schröder[1] allemal wie einen „elektrischen Schlag" empfand: Untergeordnete ergriffen vertraulich die Hand von Fürsten, u. s. w. Baison versenkte sich so tief in das Wesen der von ihm zu bildenden Gestalten, daß er nichts beachtete, was außerhalb dieses Kreises lag. Höchst auffallend zeigte sich das bei einer Vorstellung des „Wilhelm Tell", der 1847 zum Geburtstage

1847. 10. Novbr.

[1] Meyer, II, 2, 208.

Schillers neu einstudirt worden war. Nicht ohne Absicht schien grade „Tell“ gewählt; in der Schweiz tobte der unter dem Namen des Sonderbundskrieges bekannte Streit, und die Augen von ganz Europa blickten spannungsvoll auf diesen denkwürdigen Prinzipienkampf. An Sorgfalt hatte es Baison nicht fehlen lassen; dennoch mißlangen wichtige Theile der Vorstellung. Sie mit Rossinis Ouvertüre zu beginnen, der die Introduction von B. A. Weber folgte, war der erste Fehler; die verkehrte Besetzung mancher Rolle der zweite, größere. Den Ulrich von Rudenz gab Brüning mit dem feisten Gesichte; seine Freunde auf der Gallerie erwarteten bei seinem Erscheinen natürlich einen Witz. Als Attinghausen-Schäfer, der seine Verse hausbacken wie Prosa sprach, seinen Neffen tadelte:

V. Baisons Direction, 1847-1849.

„Die Pfauenfeder trägst Du stolz zur Schau,“

während Rudenz sich mit einer großen — Straußfeder geschmückt hatte,[1] brach denn auch lautes Gelächter aus. Fehringer (Stauffacher) hatte sich wieder in einen hoffnungslosen Kampf mit dem Wortlaute seiner Rolle eingelassen und baute dabei auf sein Schutz- und Trutzbündniß mit dem Souffleur; in der Rütliscene knieten die Schweizer bei den Worten:

„Wir wollen trauen auf den höchsten Gott,“

im Hintergrunde betend nieder, sprangen dann plötzlich auf und stürzten an die Rampe mit dem Geschrei:

„Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen.“

Den Tell spielte Baison zum ersten Male; „er ist nicht für diese Rolle geboren,“ urtheilte Toepfer, „in seinem Wesen ist nicht ländliche Gemüthlichkeit vorherrschend, sondern das geistige Element. Um so größer ist sein Verdienst, wenn er (durch vollständiges aus sich Hinaustreten) dennoch erschütternd

[1] „Eine verkehrte Art, sich zu kleiden, kann nicht eigentlich dem Schauspieler zur Last gelegt werden“, erklärte Schröder. Baison hatte eben mit sich selbst zu viel zu thun. „Wer mit in den Kampf stürzt, fällt aus der Rolle des Feldherrn“, sagte Toepfer.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

wirkte; gründliches Verständniß des Dichters, praktische, gebildete Behandlung des Verses und schwunghafte Phantasie kommen ihm dabei zu Hilfe.“ Er erntete rauschenden Beifall.

Es ist bemerkenswerth, daß die mitgetheilten Belege für Baisons Unfähigkeit zum Regisseur fast durchgehends den Jahreszeiten entstammen; Schloenbach und Andere äußern sich noch weit schärfer. Jenes Blatt aber war so directionsfreundlich gehalten, daß seine Theaterberichte als von Baison selbst herrührend bezeichnet wurden. Wie albern nun auch diese Behauptung jedem Unbefangenen erscheinen mußte — Baison hielt sie einer ausdrücklichen Widerlegung für würdig, die er am 8. Januar 1848 bekannt machte. Der Schluß dieses Actenstückes lautet wörtlich:

„Das Frechste wird täglich über mich und meine Thätigkeit veröffentlicht, und eine solche Verläumdung berührt allzunahe meine Ehre, als daß ich länger dazu schweigen kann. Wer mir übrigens den Urheber jener bubenhaften Verläumdung nennen kann, biete ich 50 Thaler, um gerichtliche Schritte gegen denselben machen zu können.“

Und ein Mann, der dieses Quintanerdeutsch schrieb, glaubte sich befugt, mit den ihm anvertrauten Manuscripten ganz nach Gutdünken zu schalten! Fürwahr, wenn Baison ein „tragisches Unrecht“ beigemessen werden soll, so war es nur dies: daß er die Schranken seiner Kraft nicht kannte. Er durchbrach sie nach allen Richtungen hin so unausgesetzt, daß er sich aufrieb, aufreiben mußte.

Erschwert wurde ihm sein Amt durch die politischen Wirren ohnehin. Schlag auf Schlag folgten einander die wichtigsten Ereignisse: am 20. Januar 1848 starb König Christian VIII. von Dänemark; sein Nachfolger Friedrich VII. betrat sogleich offen den Weg der Gewalt gegen Schleswig-Holstein. Zu Paris brach die Februarrevolution aus und schlug den Königsthron in Trümmer; in Folge dieser Erschütterung geriethen auch in Deutschland alle gährenden, alle unzufriedenen Elemente — und sie waren so zahlreich, wie verbreitet! — in die heftigste

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Bewegung. Hamburg blieb von der allgemeinen Unruhe nicht unberührt. Immer wieder hatte sich das Verlangen nach einer Neugestaltung der durch und durch morschen Verfassung geltend gemacht; immer vergebens. Jetzt erhob das Volk seine berechtigten Wünsche zur unabweisbar-dringenden Forderung; zögernd genug ward dieselbe gewährt. Wiederholte Ausbrüche ungestümer Volkswuth zwangen endlich den Senat zu Bewilligungen; 188 durch allgemeines Stimmrecht gewählte Männer traten am 14. December 1848 zu einer Constituante zusammen, welche eine neue Verfassung durchberathen sollte. Mit leidenschaftlicher Erbitterung ward dieselbe bekämpft, empfohlen, verworfen, aber- und abermals berathen, bis sie — am 1. Januar 1861 — in Kraft trat. Zäher als anderswo hing man in Hamburg am Alten, mochte es auch so unbeschreiblich thöricht, ja eigentlich empörend sein, wie die Thorsperre. Sie wurde so wenig, wie die Accise von der freiheitlichen Hochfluth des Jahres 1848 hinweggeschwemmt; erst 1865 ward die letztere in eine „Consumtions-Abgabe" verwandelt.

Daß die Geschicke Schleswig-Holsteins in Hamburg mit gesteigerter Theilnahme verfolgt wurden, versteht sich von selbst; häufiger Durchmarsch fremder, das Aufgebot eigener Truppen erhielt die Einwohner beständig in fieberhafter Spannung. Den glühendsten patriotischen Zorn weckte die Blockade der Nordsee durch Dänemark (29. April 1848), und die Beiträge zu einer deutschen Flotte strömten reichlich.[1] Viel hoffte man von den Männern, welche unter Gagerns Vorsitz am 18. Mai 1848 in Frankfurt eine deutsche Nationalversammlung gebildet hatten; Hamburg entsandte zu derselben seinen tüchtigen Heckscher, den wir schon kennen; ein zweiter Abgeordneter der Hansastadt, Ernst Merck, wird noch bedeutungsvoll in den Kreis der Darstellung treten. Der dritte war Edgar Roß.

[1] Hamburg brachte baar 207,950 ℳ Banko für die deutsche Flotte auf und lieferte überdies viele Naturalien. Die Vorstadt St. Pauli ließ außerdem auf ihre Kosten ein großes Kanonendampfboot erbauen.

V. Baisons Direction. 1847-1849.

Zu den nicht übermäßig zahlreichen Errungenschaften des Jahres 1848, welche die bald hereinbrechende Reaction trotz verzweifelter Anstrengungen nicht mehr beseitigen konnte, gehörte die Abschaffung der Censur und eine dadurch herbeigeführte freiere Bewegung der Presse; „Preßfreiheit" wäre zu viel gesagt. Die gründliche Umgestaltung, welche das deutsche Zeitungswesen erlitt, ward auch in Hamburg wahrnehmbar. Die Neue Zeitung hatte 1847 eingehen müssen, weil Dänemark sie wegen ihrer schneidigen Behandlung der Schleswigschen Frage vergewaltigte; von den etwa vierzig periodischen Blättern, die 1848 in Hamburg gedruckt wurden, starben einige an Altersschwäche, wie die Originalien. Seit dem Tode des greisen Lotz (28. Januar 1844) redigirte „für dessen Wittwe" — seine Schwester — Carl Toepfer das Blatt, bis die Herausgeberin im Februar 1849 von den Lesern „schmerzlichen Abschied" nahm. Unstreitig wäre derselbe schon früher nothwendig geworden, hätten nicht Toepfers Theaterberichte die Dürftigkeit des übrigen Inhalts ausgeglichen; diese Berichte waren in Hamburg so angesehen, daß die Jahreszeiten sie 1847[1] von allen, welche erschienen, für einzig nennenswerth hielten. Bei dem unter deutschen Zeitungen meist herrschenden Brotneide, der sogar in Fällen des Nachdrucks oft die Angabe der Quelle verbietet, erscheint diese Auszeichnung durch ein Concurrenzblatt doppelt werthvoll; daß sie gerecht war, beweisen die in vorliegendes Geschichtswerk zahlreich verflochtenen Proben. Toepfer kannte eben die Bühne nach allen Richtungen hin auf das gründlichste, dabei verfuhr er mit seltener Unparteilichkeit. Er unterwies Künstler und tadelte grade seine Schüler (die er als solche dem Publicum stets nannte) am strengsten,[2] er war dramatischer

[1] I, 413. Die Originalien wurden wöchentlich dreimal ausgegeben. Ueber Toepfer als Kritiker sprachen gelegentlich auch andere zeitgenössische Stimmen (z. B. das Morgenblatt) mit größter Achtung.

[2] Als z. B. Hendrichs in der Rolle des Lessingschen Prinzen einst vergaß, dem Camillo Rota jenes „Recht gern!" zuzurufen, welches dieser so

Autor und schweifwedelte vor den Directoren nicht, die seine Stücke geben sollten, auch fiel er nie mit hämischem Neide über seine literarischen Collegen her, die er vielmehr förderte, wo er nur konnte. Wer aus seinen Berichten das Wesentliche in verständnißvoller Sonderung heraushöbe, würde noch immer eine moderne „Dramaturgie" liefern, der wirklich Werth innewohnte. In späteren Jahren schrieb Toepfer Berichte für den Freischütz, der sich 1848 in eine zweimal wöchentlich[1] erscheinende Zeitung verwandelte; ein neu begründetes Unternehmen, dem Lebensdauer und Wachsthum beschieden war, wählte als Titel das Schlagwort des Tages: Reform. Hermanns Erben, vertreten durch A. H. Hartmeyer, gaben die Hamburger Nachrichten seit dem 1. Juli 1851 im größten Zeitungsformat heraus; bis zum 20. December 1876 täglich einmal, dann täglich zweimal. Schon 1850 hatte Hartmeyer einen besonderen Redacteur für das Feuilleton gewonnen: Robert Heller, geb. am 24. November 1813 zu Groß-Drebnitz; sein literarischer Ruf gründete sich damals hauptsächlich auf die historischen Romane: „Florian Geyer", „Die Kaiserlichen in Sachsen", u. s. w. Die Anstellung dieses geistreichen Publicisten war eines der letzten bedeutenden Verdienste A. H. Hartmeyers um die Hamburger Nachrichten; er starb am 22. October 1855. Ihm folgte als Chefredacteur des Blattes sein Sohn, Dr. jur. H. Emil Hartmeyer, geb. zu Hamburg am 9. Juni 1820; die Firma blieb unverändert. V. Baisons Direction, 1847-1849.

Bis an seinen Tod (7. Mai 1871) war Robert Heller Theaterreferent der Hamburger Nachrichten; für seinen Einfluß spricht das Zeugniß Heinrich Laubes, wonach dieser als Vorstand des Wiener Burgtheaters Hellers Rath bei Anstellung

bedeutungsvoll zu wiederholen hat, war Toepfer der einzige, der diesen groben Fehler gebührend rügte.

[1] Von 1850—1870 erschien der Freischütz dreimal, dann sechsmal wöchentlich. Am 31. Januar 1878 ging er ein.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

neuer Kräfte oft und stets mit Erfolg in Anspruch nahm.[1] Ein günstiges Urtheil vom Dr. Heller galt daher allen in Hamburg auftretenden Bühnenmitgliedern als „Ziel, aufs innigste zu wünschen"; kein Wunder, wenn die Tischecke im Belvedère-Hôtel, wo der den Freuden heiterer Geselligkeit nicht abholde Schriftsteller speiste, hervorragende Künstler und Kunstfreunde um so nachhaltiger anzog, als hier auf ein geistreich-witziges Gespräch stets mit Sicherheit zu rechnen war.

Am Hamburger Correspondenten war von 1852 — 1854 Hermann Marggraff als Bühnenkritiker angestellt; nachmals wirkte Ludwig Brunier, Verfasser eines „Künstler- und Lebensbildes" von F. L. Schröder, endlich der als Dramatiker bekannt gewordene Emil Hopffer an diesem Blatte; letzteren entriß seiner Thätigkeit am 16. Juli 1877 ein früher Tod. Zu den Schriftstellern, welche für die Reform Theaterberichte lieferten, zählte u. A. Theodor Gaßmann, als Sohn des Hofschauspielers Gaßmann am 23. April 1828 zu Braunschweig geboren und seit 1847 dauernd in Hamburg, wo er am 3. December 1871 starb. Von Jugend auf mit der Bühne vertraut, nützte er derselben gern durch Gelegenheitsstücke und formgewandte Bearbeitungen, sowie bisweilen als praktischer Rathgeber. Seine ersten Uebersetzungen erschienen noch unter Baison, 1848.

Der in den Theaterberichten angeschlagene Ton war und blieb in allen angesehenen Blättern ernst und sachgemäß; der Hamburgische Volkscharakter war nicht derart, daß den Lesern Tag für Tag nur witzelndes Geschwätz geboten werden durfte. Die Schäden, welche die Presse durch jahrelange Knebelung davon getragen, verschwanden allmählich in freierer Luft; wenn Robert Heller noch im Sommer 1854 ein Feuilleton: „Theater und Presse" mit der Aufforderung schließen konnte: „Die

[1] „Robert Heller beurtheilt und skizzirt die Schauspieler so intim, fein und echt, daß mir ein paar Zeilen von ihm stets von großem Werthe und Nutzen für das Burgtheater gewesen sind." (Laube, Burgth. S. 301; Hellers Name fehlt im Register.)

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Blätter möchten nicht an Hamburgs reformatio in pejus arbeiten und das von Grund aus sittliche und großmüthige Volk nicht durch seine Lectüre zur Gemeinheit herabdrücken," so war diese Aufforderung natürlich an stimmführende Organe nicht gerichtet, denn deren Ansehen beruhte eben auf ihrer würdigen Haltung. Weit entfernt, Guttenbergs weltbeglückende Kunst mit behaglicher Frechheit zu mißbrauchen, arbeiteten sie vielmehr daran, Bildung und Gesittung ernstlich zu heben.[1]

Dem deutschen Theater im Großen und Ganzen haben solche Ziele niemals vorgeschwebt; weder als der Hanswurst seine Zoten vortrug, noch als Stephanie in Wien den Dolch aus Emiliens Todeswunde riß, um das Blut abzulecken, noch als Schillers Dramen Kotzebues Schwänken, oder Goethe dem Hunde des Aubry weichen mußte, noch endlich, als Bauchredner, Seiltänzer, Pferde, Affen und Kameele von den Bühnen zu ebenbürtiger Genossenschaft aufgenommen wurden. Nun kam das Jahr, in welchem ein großes Volk sich auf sich selbst besann; was konnte ihm dieses Theater sein, welchem sein Blick beim Erwachen aus langem Traume begegnete!

[1] Wie die Bühne ihr eigenes Sittengesetz hat, wonach Contractbruch, Manuscriptendiebstahl u. s. w. zu vielbeliebten Vergnügungen gehören, so gilt auch für theatralische Kreise als Glaubenssatz: „wer Kritiken schreibt, ist bestechlich." An Käuflichkeit der Journalisten glaubt natürlich nur, wer ihren Stand nicht kennt; jeder andere weiß, daß die Theaterkritik bei allen anständigen Zeitungen auch von anständigen Leuten besorgt wird. Der Einzelne kann und wird im Urtheil fehl gehen; ehrlich ist dieses Urtheil gewiß, wie denn die Neue freie Presse Nr. 4646 vom 2. August 1877 ganz richtig sagte: „Die meisten Künstler, und seien sie auch noch so routinirt und welterfahren, verrathen sofort die lächerlichste Unkenntniß, wenn ihnen das Wort „Zeitung" genannt wird. In ihrer Naivetät geben sie sich den seltsamsten Anschauungen über die Möglichkeit hin, Einfluß auf die Beurtheilung ihrer Leistungen zu gewinnen. Sie verwechseln obscure Theaterblätter, in welchen sich für Geld und gute Worte die glänzendsten Artikel improvisiren lassen, mit jener anständigen Presse, deren Urtheil nur dem ästhetischen Gewissen des Kritikers entspringt. Sie könnten ebenso den wahren Applaus des Publicums des fragwürdigen Blumen- und Kranzspenden gleichstellen, welche sich eitle Darsteller auf eigene Kosten von imposanter Gallerie-Höhe herab auf die Scene werfen lassen."

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Nichts; und so wandte die Nation sich ab von einem Institute, das ihr fremd und kalt gegenüberstand. Eine Bühne nach der anderen mußte ihre Pforten schließen; auch dem Hamburger Stadttheater schien dies Schicksal zu drohen. So schlecht hatte Baison gewirthschaftet, daß fast unmittelbar nach den

1848. 1. April.

ersten Sturmzeichen, am 1. April, schon keine Deckung der Gagen mehr möglich war; zur Vermeidung eines plötzlichen Sturzes blieb nichts übrig, als eine gütliche Uebereinkunft mit den Mitgliedern, denen man auf Theilung zu spielen vorschlug. Obwohl nun demokratische Anschauungen auch bei den Künstlern Wurzel gefaßt hatten, die z. B. neu entworfene „Gesetze des Hamburgischen Stadttheaters" 1848 nicht anerkennen wollten, so schien der Vorschlag: statt der bisherigen monarchischen Regierung eine Republik zu begründen, doch aussichtslos zu sein, denn diese Republik bot keine Sicherheit für pünktliche Gehaltszahlung. Da indessen die Umwälzung des Bühnenstaates den einzigen Ausweg aus einer Sackgasse darbot, so ward sie nach langem Unterhandeln bewerkstelligt; man wählte für das Theaterjahr 1848—49 einen Ausschuß, welcher der Direction gegenüber die Interessen der Gesellschaft vertreten und allen wichtigen Entschließungen seine Beistimmung ertheilen mußte. Diese „Verwaltungsmitglieder" (wie man sie nannte) waren: der Regisseur Hesse, der Schauspieler Fehringer, die Sänger Ditt und Bost und der Capellmeister Krebs; die erste Regierungsmaßregel des Ausschusses war die Anordnung eines Bettels im großen Styl. Die beliebtesten Künstler gingen von Haus zu Haus und verkauften Billets für ein Abonnement auf die Sommervorstellungen; Gloy, der hierbei eine rührende Unermüdlichkeit zeigte, erhielt die meisten der im Ganzen sehr zahlreichen Unterschriften. Die drückendste Verlegenheit wurde überdies durch eine Sammlung von Baargeld beseitigt, die außerordentlich ergiebig war und im Laufe des Jahres mehrfach wiederholt wurde. Den Wenigen, welche nur 20 Thaler Monatsgage bezogen, wurde diese garantirt; von der besser situirten Mehrheit verlor

damals Ditt 5790 ℔ Cour., Starke 1300 ℔, Kaps 2500 ℔, v. Gogh 800 ℔, Dalle Aſte 3000 ℔, Boſt und Frau 3500 ℔ u. ſ. w. Im Ganzen wurde binnen Jahresfriſt die im Verhältniß gewiß nicht erhebliche Summe von 28,000 ℔ eingebüßt, manchen Monat (z. B. im September) konnte volle Gage ausbezahlt werden. Im Juli dagegen wurden nur 20,000 ℔ eingenommen. Die dem Inſtitute aus Hamburgiſcher Privatwohlthätigkeit zugewendeten Unterſtützungsgelder hatten bereits in der erſten Auguſtwoche eine Höhe von 25,000 ℔ erreicht; „mehr als das Doppelte des anfangs gewünſchten Betrages," bemerkt der Freiſchütz[1] zu dieſer Meldung. V. Baiſons Direction, 1847-1849.

Die Leiſtungen des Perſonals verbeſſerten ſich unter dem republikaniſchen Regimente — ganz wie einſt 1831 — ſo auffallend, daß im Juni 1848 ein Blatt „die Jünger der Kunſt, wie von einem höheren Geiſte getragen, in ihren Darſtellungen nach immer größerer Vollendung ringen" ſah, zu welcher „nie die Lohnſucht des Miethlings treiben kann". Auch das Morgenblatt verſichert: ſeit man auf Theilung ſpiele, mache ein regerer Fleiß ſich bemerkbar; unter Heiſerkeit der Sänger und Sängerinnen, unter Kabalen der Schauſpieler leide das Publicum ſeitdem nicht mehr. „Directoren und Bühnenmitglieder ſind belehrt," leſen wir weiter, „daß nur auf feſtem Zuſammenwirken aller Kräfte das Heil der Kunſt und der Künſtler beruht. Möge man auch in ruhigen Zeiten auf Theilung ſpielen; wahrſcheinlich liegt in der jetzt bei vielen großen Bühnen gemachten Erfahrung die Rettung des deutſchen Theaters. Die übertriebenen Gehalte berühmter Künſtler haben ihm unſäglichen Schaden gethan." 1848, Juni.

Die Schlußbemerkung war ſchlagend richtig; daß aber eine demokratiſche Verfaſſung des Theaterſtaates auf die Dauer un-

[1] Er galt damals als officiöſes Organ der Direction und war auch wirklich augenſcheinlich genau inſtruirt. Die 25,000 ℔ ſind alſo ſicher nicht zu hoch angegeben; die Bühne ſelbſt hatte keinen Anlaß, ihre Lage roſig zu färben.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

haltbar sei, lehrte das Beispiel Hamburgs. Hinter den Coulissen sah es anders aus, als jene sanguinischen Berichterstatter sich träumen ließen; wir erfahren, daß — abgesehen von den Querstrichen, welche Unkenntniß, Eitelkeit und Bequemlichkeit verursachten — manches Mitglied das Recht zu haben glaubte, jeder Laune freien Lauf zu lassen. Auch die Collegialität war keineswegs so groß, daß nicht Jeder, dem anderswo eine bessere Aussicht winkte, schleunigst auf- und davongegangen wäre. Zuletzt herrschte völlige Anarchie. Solche Zustände — die ja überall anderswo fast dieselben waren — forderten Reformvorschläge recht eigentlich heraus; in der That sind deren kaum jemals mehr gemacht worden, als 1848.

In Hamburg ließen besonders zwei Rathgeber ihre Stimmen vernehmen: Rudolf Gottschall und Carl Toepfer. Der erstere [1] übte eine vernichtende Kritik des Bestehenden; treffend wies er nach, daß die Bühne schon lange nicht mehr der Mittelpunkt des geistigen Lebens unserer Nation gewesen sei, nur Schillers Begeisterung habe noch Parterre und Logen zu füllen vermocht. Wechselwirkungen mit dem Geiste des Volks vermißte Gottschall namentlich bei den Hoftheatern,[2] die zu „Theatern der Convenienz" herabgesunken seien. „Hier ist jede Art politischer Freiheitsbegeisterung verpönt; poetische Faseleien des beschränkten Unterthanenverstandes sind nicht courfähig." Das entnerve auch die Dichter; würden diese mit einer Tabatière, einer Medaille „begnadigt", so sähe man gewiß „die Helden ihrer nächsten Stücke auf den Knieen Dankgebete zur Hofloge emporsenden". Den Ruin der Stadttheater dagegen bilde die Speculation; wo die Casse den Gradmesser künstlerischen Aufschwungs abgebe, könne das Repertoire weder der Kunst genügen, noch einer Zeit, in der „vor der großen Begeisterung der

1 Jahreszeiten 1848 Nr. 47 Sp. 1697—1712: „Das Theater in der Bewegung der Gegenwart, Vorschläge zur Reorganisation."

2 Vergl. Gottschalls scharfe Kritik dieser Institute dreißig Jahre später: Unsere Zeit, Neue Folge, Jahrgang 14, Heft 12, S. 942.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Völker die Throne wanken." Durchgreifende Reformen seien unabweisbar; das Theater müsse als National-Institut vom „souveränen Volke" in die Hand genommen werden. Eine dem Cultusministerium unterstellte „Dramaturgische General-Prüfungscommission" habe Bühnenleiter wie Künstler in Bezug auf ihre Fähigkeiten zu prüfen; ein Normal-Etat der Gagen werde festgesetzt, das Budget veröffentlicht, die Tantième obligatorisch. Die Eintrittspreise bemesse man niedrig; einmal wöchentlich spiele man umsonst. Alle politischen Feste feiere man im Theater, als in der wahren „Volkskirche"; die Einnahmen beziehe der Staat. — Wer ein Deficit decken solle, war nicht gesagt.

Minder schwärmerisch, als der jugendliche Stürmer und Dränger, äußerte sich Carl Toepfer; einen neuen, nationalen Aufschwung der Kunst erwartete jedoch auch er. „Mit dem alten politischen Schlendrian wird der Wahn zusammenbrechen, daß die Theater Gaukelbuden sind, und die Talente, welche für dieselben arbeiten, außer allem Zusammenhange mit dem Staate stehen. Das Volk ist wach, und die Presse beleuchtet die Pfade; meint man, auch künftig mit Gaukeleien auszureichen, so wird sie mahnen, daß die Stunde aller Gaukler geschlagen hat. Man behandelte die Schauspielkunst bisher im eigentlichen Sinne als „freie", d. h. als solche, die von Leuten ausgeübt wird, welche lange Jahre in anderem Berufe nichts vor sich bringen konnten und nun aus Liebe zum Nichtsthun und Nichtslernen hinter den Souffleurkasten treten.[1] Schwarzer Bart, rothe Backen,

[1] Heinrich Laube hat die unwürdige Ansicht ausgesprochen: Schulbildung sei für Schauspieler nebensächlich; die Bühnenkünstler haben diesen Ausspruch ruhig hingenommen, so wenig er sie auch ehrt. In Nr. 23 der Deutschen Bühnen-Genossenschaft, Berlin, 7. Juni 1874, spricht Laube über eine in Wien begründete Theaterschule; er giebt der Commission, welche zur Prüfung der in diese Schule Aufzunehmenden bestellt worden und „entsprechende Schulbildung" als Aufnahme-Bedingung festgesetzt hatte, den Rath: „sehr nachsichtig zu sein in Sachen der Schulbildung." Er versichert zwar, vom Mangel derselben bei Schauspielern viel gelitten zu haben; er wünscht: daß

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Nachsagen was der Unterirdische vorspricht, Schreien beim Abgange und in die Flügel stürzen — das macht den Schauspieler; wer brüllen kann und nicht über seine eigenen Beine fällt, hat Talent. Und dabei sind die Gagen zu so enormer Höhe gesteigert, daß ein Institut auch unter den glücklichsten Conjuncturen sich nicht aus sich selbst zu tragen vermag. Das zukünftige Theater muß wohlfeil sein und gut; es sind die unvernünftig hohen Gagen, die den Unternehmer erdrücken. Dies Unheil, zu seinem Quell zurückverfolgt, entspringt dem gleißenden Revier, über dessen Tempelpforte das Wort „Hof" angeschrieben steht. Große Hoftheater gewährten den Favoriten und vorzüglich den Favoritinnen Zulage auf Zulage; sie bezogen endlich monatlich so viel, wie ein Landschullehrer mit seiner Familie in zwei Jahren. Hatte aber Nro. 1 ein Ministergehalt, so gebührte doch der Nro. 2 das Gehalt eines Wirklichen Geheimen Raths — und sofort. Eitelkeit und zum Theil Nothwendigkeit veranlaßten kleinere Hofbühnen, gleichermaßen das Gold mit vollen Händen auszustreuen. Die armen Unternehmer mußten, wollten sie gute Mitglieder haben, mit den „Hof-Gnaden-Spenden" rivalisiren. Sie bezahlten übermäßig und kamen auf keinen grünen Zweig. Erst wenn die Ansprüche der Sänger und Schauspieler zu den Grenzen des Vernünftigen sich zurückgenöthigt sehen — erst dann wird die neue Aera für die Schauspielkunst anbrechen. Dann können auch niedrigere Eintrittspreise gestellt werden. Diese Reform wird einen Theil des Publicums in das Theater ziehen, der dort bis jetzt gar keinen Platz finden kann; sie wird bewirken, daß die Masse des Volkes den Bühnendarstellungen

diesem schweren Uebelstande künftig abgeholfen werde. „Dennoch," fährt Laube fort, „muß ich die Prüfungs-Commission dringend warnen vor pedantischer Strenge bei dieser Vorbedingung. Lesen und Schreiben freilich müssen sie können! wird man rufen. Ja doch, ja! Aber auch da fordere man wohlfeile Preise in Sachen der Orthographie. Wir haben gar schätzbare Talente, welche mit der Orthographie auf gespanntem Fuße leben. Wie viel mehr junge Schüler! Sie sollen's eben lernen, wenn auch nebenher."

wieder Interesse zuwendet. Der Einwand, daß die Einnahmen sich verringern würden, ist unhaltbar; die Post hat Mehreinnahmen, seit das Porto herabgesetzt ist. Hohe Preise und leere Häuser ruiniren. Eine neue Jugend durchdringt Deutschland; die Kunst muß sich nicht mit dem alten Zopfe blicken lassen." V. Baisons Direction, 1847-1849.

So waren die Heilmittel beschaffen, welche dem kranken Theater verordnet wurden; es wandte sie nicht an und siechte immer mehr dahin. Der Krieg führte Handelscalamitäten herbei, endlich erschien gar die Cholera aufs neue. Die zahlreichen politischen Versammlungen bildeten ebenso viele Anziehungspunkte für die Männerwelt; zuletzt war — ein in Hamburg nie zuvor erhörter Fall — selbst die Gallerie bei classischen Stücken, wie am Sonntag, leer. Volles Licht fällt auf die traurigen Cassenverhältnisse durch die Notiz: daß im Juli 1848 nicht einmal Fanny Elßler, die früher bis zum Wahnsinn Bewunderte, die öden Räume des Theaters füllen konnte. Das ihr für jeden Abend garantirte Gastspielhonorar von 800 ℔ wurde nicht immer eingenommen; eine Deputation der Mitglieder ging deshalb zu ihr und bat um freiwilligen Verzicht auf die vereinbarte Summe. Die Künstlerin willfahrte, und man brachte ihr dafür Abends ein Fackelständchen; übrigens erhielt sie im Juli für neun Vorstellungen noch immer 4500 ℔. Am 16. August tanzte sie „zum Besten des Orchesterpensionsfonds" einmal umsonst; in das ihr bei diesem Anlaß überreichte Album schrieb sie: 1848, Juli. 1848, 16. August.

„Ich freue mich, daß Sie mir Gelegenheit geben, durch mein Talent Ihren gütigen Leistungen und meinem Glücke eine kleine Schuld abtragen zu können.

Hamburg, den 29. Juli 1848.

Fanny Elßler."

Ihr Abschiedsbenefiz, welches sie am 30. August vor überfülltem Hause gab, gestaltete sich zu einer sinnigen Feier; das Personal widmete der Künstlerin einen Lorbeerkranz mit einem Gedichte, während im Hintergrunde der Bühne die Buchstaben 1848, 30. August.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

F. E., von Blumen gewunden, in kolossaler Größe erschienen. Die Zuschauer spendeten dazu Kränze, Bouquets und lärmenden Beifall; „Fanny Elßler," sagt ein Hamburger Blatt, „kann bei uns stets auf wahre Gemüths-Zuneigung rechnen. Die Kränze, die man ihr zugeworfen, werden frisch bleiben, denn es netzt sie ein köstlicher Thau: Freudenthränen Erquickter."

Sechs erste Tänzerinnen, die fast alle Wochen lang blieben, sah das Hamburger Stadttheater in dem Jahre, welches auf Wurdas Eintritt in das Directorat folgte; gleich die erste,

1847. November.

Mad. Brue, brachte im November 1847 als Esmeralda (im choreographirten „Glöckner von Notre-Dame") eine Ziege mit auf die Bühne. Toepfer fand: „die Angst, auf Brettern zu wirken, in deren jedes das Schröderſche S eingebrannt sei, habe die vierbeinige Kunstnovize etwas scheu gemacht." Zu derselben Zeit producirte Brüning zwei Gänse; der Thierkreis am Theaterhimmel dehnte sich immer weiter aus.

1848. April.

Im April 1848 erschien Lucile Grahn. Weil Fanny Elßler wegen ihrer Eigenschaft als Wienerin kurz vorher in Mailand ausgezischt worden, erließ die Dänin im Inseratentheil der Hamburger Nachrichten vom 15. April eine „Bescheidene Anfrage an das verehrte Hamburger Publicum": ob sie unter den herrschenden Zeitverhältnissen auftreten dürfe? Sie bat um ein Zeichen deshalb, und schon am 17. April konnte sie unter den Inseraten jenes Blattes zwei Antworten in Versen lesen, deren niedlichste lautete:

„Die Kunst hat nichts mit Politik zu schaffen,
Sie ist erhaben ob des Tags Getöne;
Und ob auch nah und fern das Volk in Waffen,
Ist siegreich über Alles doch — das Schöne.
Besieg die Herzen mit der Anmuth Waffen,
Wir harren Dein, Du Liebling der Kamöne,
Und tanzte Fanny Elßler Weltgeschichte —
So tanze Du den Dänenhaß zu nichte!"

Baison machte seinen ganzen Einfluß für die Künstlerin geltend, die natürlich sehr wohlwollend aufgenommen ward; sie

bewahrte die ihr im Frühjahr, wie abermals im Herbste 1848 erwiesene Gunst in dankbarem Herzen. V. Baisons Direction, 1847-1849.

Die letzte jener Sylphiden, Charlotte Grisi, brachte die von ihr beanspruchten 250 Thaler für jedes Auftreten nicht ein; zornig verließ sie daher Hamburg, nachdem sie über die dort hausenden Barbaren der Tänzerin Fluch geschleudert; auf ihre Kosten erschien er französisch im Hamburger Correspondenten.

Außer der „Tanzerei" (wie ein Blatt endlich mißmuthig sagte) begünstigte Baison noch andere wenig künstlerische Dinge; in den ersten Wochen des Jahres 1848 producirten zwei Optiker, 1848. Brill und Siegmund, „Welt-Tableaux," Wandelbilder und plastische Darstellungen, welche mittels Hydro-Oxygen-Gas erzeugt wurden; das Publicum bestand zum großen Theile aus Kindern, Classen der Schulen u. s. w. In größter Deutlichkeit erschienen Gemmen, Cameen und ganze Figuren; unter letzteren gefielen besonders Alexander v. Humboldt, Jenny Lind, der neue Papst Pius IX., Johannes Ronge und Felix Mendelssohn. Außerdem erklärten die Optiker Sternbilder, die Formen und Bewegungen der Erde, Ebbe und Fluth, oder wiesen „Urthiere nach Theorie und Erfahrung ergänzt", u. s. w. Auch Nebelbilder und Kaleidoskop-Erscheinungen wurden gezeigt; den Beschluß machten gewöhnlich die bekannten Geschöpfe der Münchener Fliegenden Blätter: Eisele und Beisele. Kurz zuvor hatten sich zwei Kieler Studenten als Baron Beisele und Dr. Eisele ins Fremdenbuch geschrieben; kaum war die Liste gedruckt, so suchte die Polizei diese räthselhaften Wesen zu fangen. Natürlich waren die Studenten längst auf und davon; der blinde Eifer der Behörden hatte aber jenen Typen in Hamburg zu erhöhter Volksthümlichkeit verholfen, so daß ihr Erscheinen als schnell verschwindende Nebelbilder jedesmal ausgelassene Heiterkeit weckte.

Um die nämliche Zeit kam eine französische Schauspielertruppe, geführt von Demoiselle Araldi, einer Nebenbuhlerin der

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Rachel. Das Publicum beachtete diese Franzosen wenig, und auch der Geschichtsschreiber würde schweigend an ihnen vorübergehen, hätte nicht Toepfer Gelegenheit genommen, in Worten, denen schwerwiegende kunstgeschichtliche Bedeutung zukommt, sich folgendermaßen zu äußern: „Es ist bei Aufführung eines classischen französischen Stückes Bedingung des Erfolgs, daß alle Rollen künstlerisch behandelt werden. In Paris spricht der Inhaber der kleinsten Dienerrolle rhythmisch gesteigert; erhöhter, als er das Nämliche im gewöhnlichen Leben sprechen würde. Auf diese Weise stellt sich eine gesteigerte Ausdrucksweise für das Ganze fest. Und grade diese Absonderung von der Trivialität der Alltagssprache, dies Behandeln der Sprache als eines Kunstmittels: idealisirte Zustände, Beziehungen und Gefühle anschaulich zu machen, erzeugt die Achtung vor der Trauerspielbühne bei dem Publicum, das nur zu oft geneigt ist, das Reden droben für etwas Leichtes zu nehmen, weil es selbst spricht, und zwar dieselben Wörter und Sätze, welche hinter den Lampen erklingen. Gegen die Schule der Franzosen ist gewiß nichts einzuwenden, man muß nur Objectivität genug besitzen, seine Gewohnheiten, sein anerzogenes Phlegma, seine Begriffe von Schicklichkeit, mit Einem Worte: sein specifisches Deutschthum hinter sich zu lassen, wenn man ihre Resultate prüft. Wir haben gar keine Trauerspielschule und haben auch gar kein Trauerspiel. Goethe empfand dies tief, versuchte eine Aenderung und — ward von Comödianten, denen alles zuwider ist, was einer Schule ähnelt, verspottet.[1] Sie begriffen den

[1] Wie überraschend richtig Toepfer diesen Sachverhalt darstellte, würdigt erst Derjenige ganz, der sich die Mühe nahm, über die Theaterleitung Goethes zeitgenössische Berichte zu studiren. „Man sieht das Ich der Schauspieler nicht immer als das große Ich durchschimmern," urtheilte die Ztg. f. d. el. Welt 1807, Nr. 113; sie rühmte „das Zusammen-Spielen" der Weimaraner, sowie „den Zauber der Dikzion" (1807, Nr. 95). „Ein unverwelklicher Lorbeer des Bühnenkünstlers sei nur auf dem Wege sorgfältiger Pflege des Dialogs möglich," hob sie nachdrücklich hervor; alles Dinge, die Comödianten freilich zuwider sein mußten.

Meister nicht oder wollten ihn nicht begreifen, und meinten: „sie sollten die Verse nach deren Rhythmik scandiren.“ Seit dieser Zeit haben wir den alten Schlafrock wieder angezogen und spielen die Trauerspiele, selbst die gediegensten Werke der Nation, so vortrefflich, daß sie kein Mensch ansehen mag. Ueberall befinden sich einzelne große Fähigkeiten für diesen Kreis, nirgends eine Leitung, die die Geringeren heranbilde, um nach festen Principien ein Ganzes hinstellen zu können. Jeder spielt für sich und — der Souffleur für uns Alle. In Einer Scene wird man erschüttert, in der anderen zuckt man die Achseln, in der dritten amüsirt man sich über die Lächerlichkeit. Die Possen-Soubretten spielen Pagen und behalten ihren Possenton bei, Hinz spricht Verse, Kunz spricht Prosa, Einer nimmt sein Tempo andante, der Andere schwatzt wie im Conversationsstück, ein paar machen leidliche Bewegungen und tragen sich unedel, Andere gehen ganz gut und wissen Arme und Hände nicht zu brauchen, noch Andere gehen schlecht, stehen schlecht und geberden sich miserabel. Die Costüme sind Reiterbudenanzüge, die Decorationen zusammengesucht, ohne Wahrheit und Charakter — *das ist deutsches Trauerspiel.*“

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Ein Mann wie Toepfer, der in Berlin von Iffland die ersten Kunsteindrücke empfangen, der später als Schauspieler zu Wien, sowie 1822 in Hamburg noch die Traditionen Schröders lebendig gefunden hatte, der endlich mit Ludwig Devrient eng befreundet war, ist wohl der gewichtigste Zeuge dafür, daß *die* Regel einzig mustergiltig bleibt, nach welcher Goethe Tragödien dargestellt wissen wollte. Der Dichter war im Rechte mit seiner Forderung einer erhöhten Spielweise, wie denn diese Forderung auch von Schröder nachdrücklich erhoben wurde. „Kein vornehmer Mann darf in den Ton des gutmüthigen Bürgers fallen,“ sagte er,[1] und verlangte durchaus „eine gewisse Würde in Sprache und Bewegung der tragischen Schauspieler“. Beide

[1] Meyer, II, 2, 191.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Häupter ihrer Schulen erstrebten also genau das Nämliche; diese Uebereinstimmung bleibt aber Eduard Devrient verborgen, dem Goethes Theaterleitung nur als „Beweis der Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der Literatendirection“ gilt. Der Dichter „stand nicht im Mittelpunkte der Schauspielkunst“; der in „vornehmer Kälte und steifer Zurückhaltung“ Daherwandelnde, welcher „plötzlich und oft höchst unpraktisch einzuschreiten“ liebte, war mithin den Künstlern zuwider. Seine Führung „überlebte“ sich, denn Goethe hielt absichtlich „die Dinge im flauen Gange, damit sein Einschreiten jedesmal wie das eines Gottes hervorleuchtete“. Zu diesem sich bis zur groben Verläumdung steigernden Unsinn[1] gelangt ein Kunstspießbürger, dem alles, was von „Literaten“ auszugehen pflegt — das vorgeschriebene Dichterwort nicht ausgenommen — in den Tod zuwider ist. Baison im Gegentheil lieferte den schlagenden Beweis der Einseitigkeit und Unzulänglichkeit der Schauspieler-Direction; schon Anfangs April 1848 hatte er bei derselben

1848, April.

20,000 ℔ zugesetzt, und doch schwebte das Hamburger Stadttheater am Rande des Verderbens.

Seit den Märzereignissen war es wesentlich der Gang der Politik, welcher die Haltung der Bühne äußerlich bestimmte.

1848, 24. März.

Freitags am 24. März ward Webers Jubelouverture „mit daran sich schließendem Volkslied des freien vereinigten Deutschland, gesungen vom ganzen Theaterpersonal“, zu Gehör gebracht. Zu beiden Seiten der Bühne waren die Künstler auf-

[1] Schauspielkunst, III, S. 268, 385, 387, 388, 393. Muß es erst noch gesagt werden, daß Goethe, wie jedes seiner Aemter, so auch seine Bühnenleitung mit dem würdigsten Ernste nahm? Daß seine Schauspieler ihn schwärmerisch verehrten? Aber E. Devrients Stimme klingt wie etwa diejenige des Hamburgischen Briefträgers (von A. F. Bonaventurus), der am 9. November 1805 Kotzebues Stücke als „Lieblingsunterhaltung des Publicums“ pries — „sowohl hier, als in allen übrigen Städten, Weimar ausgenommen, wo der Herr Geheimerath von Göthe das Schauspiel im Lehnstuhl dirigirt, und, wenns ihm gefällt, die Erlaubniß zum Applaudiren giebt.“

gestellt; die Damen weiß, die Herren schwarz gekleidet, alle mit schwarz-roth-goldenen Schärpen. In der Mitte der Bühne thronte als lebendes Bild Hammonia, ein deutsches Banner mit dem Doppeladler haltend. Der Text des Volksliedes lautete: V. Baisons Direction, 1847-1849.

„Schließe, Hammonia,
Dich fest mit Herz und Hand
An's deutsche Volk.
Fühl' in des Ruhmes Glanz
Die hohe Wonne ganz:
Ein deutsches Volk zu sein!
Heil Deutschland Dir!"

Der Jubel hierüber war so groß, daß er nur durch die Melodie des Liedes „Schleswig-Holstein meerumschlungen" gedämpft werden konnte, welche das Orchester anstimmte. Auch sie entfesselte donnerähnlichen Beifall. Am Sonntage darauf ward dies patriotische Ganze wiederholt; Arndts Vaterlandslied mußte als Zugabe folgen. Trotz des rasenden Beifallklatschens stimmte jedoch das Publicum in keines dieser Lieder mit ein, wie dies aus anderen Städten berichtet wird. 1848. 26. März.

Am 29. Juni ward in Frankfurt Erzherzog Johann von Oesterreich zum deutschen Reichsverweser gewählt; die Nachricht, welche diesen „kühnen Griff" verkündigte, langte am Abend des 1. Juli zu Hamburg an und drang in das Theater, wo „Mutterfegen" gegeben wurde; Julie Herrmann, seit 1843 Mitglied des Thaliatheaters, gastirte als Marie, ihre jüngere Schwester Therese (geboren zu Hamburg am 18. December 1831) machte ihren ersten theatralischen Versuch als Chonchon. Nach dem ersten Acte trat Baison hervor, meldete dem Publicum jene Wahl und fügte hinzu: es sei sofort eine Deputation von sieben Mitgliedern der Nationalversammlung — darunter Heckscher — an den Erzherzog entsendet worden, um ihn huldigend zu begrüßen. Allgemeines Jauchzen, Bravogeschrei und Händeklatschen war der Wiederhall dieser Botschaft; es ward ein Tusch verlangt, aber — das Orchester war unvollständig; die Blech- 1848. 1. Juli.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

instrumente fehlten, und die Streichinstrumente verhallten, wie die Eine Stimme, welche „Hoch Erzherzog Johann!“ rief.

Am 11. Juli traf der Erzherzog in Frankfurt ein und bildete sofort ein Reichsministerium, dem Heckscher als Justizminister beitrat; Sonntags am 16. Juli veranstaltete Hamburg eine großartige „Feier der Reichsverweserwahl“, die auch im Theater Ausdruck fand. Die Stadt prangte im Flaggenschmucke; lustig wehten die schwarzrothgoldenen Fahnen neben den alten drei Thürmen und dem Hansakreuz. Mittags um zwölf Uhr donnerten 101 Kanonenschüsse, gleichzeitig ward mit allen Glocken geläutet. Abends war ungeheißen große Illumination;[1] die Straßen waren bis tief in die Nacht belebt von einer Menge, die, arm und reich, scherzend, friedlich durcheinanderwogte, wie man es in Hamburg nie anders gekannt hat. Im festlich erleuchteten Theater erklang Webers Jubelouverture, dann sprach Baison einen Prolog von Prätzel, „als Jubelgruß Ihm dargebracht:“ —

1848. 16. Juli.

„Ihm, der gedankenvoll sich wendet
Zur großen Forderung der Zeit,
Bis ihre Lösung er vollendet
Durch Freiheit, Einheit, Einigkeit!“

In das dreimalige Hoch, welches Baison nach diesem Schlusse des Festgedichtes dem Reichsverweser brachte, stimmte die Versammlung begeistert ein. Den übrigen Theil der Festvorstellung bildeten — zwei Acte der „Puritaner“ und zwei Acte des „Stradella“; ein Programm, welches gewiß Niemand errathen würde. War also die in Prologen und erleuchteten Häusern prunkhaft zur Schau getragene patriotische Begeisterung der Bühne echt? —

[1] Eines der drolligsten Transparente zeigte die Inschrift:

„Johann, spann an!
Gagern voran,
Heckscher achter upp —
Hol Di jo nich upp!“

V. Baisons Direction, 1847-1849.

Zu den Tagesbeliebtheiten gehörte das Lied: „Die Fahnenwacht", componirt von Lindpaintner; der Bassist Pischek von Stuttgart, der im August 1848 gastirte, konnte die Geschichte des merkwürdigen „Sängers, der in seinen Armen das scharfe Schwert hält und dazu die Harfe spielt," nicht oft genug vortragen. Unter der bewachten Fahne verstand man natürlich die schwarz-roth-goldene; diese Farbe war zu so unbedingter Herrschaft gelangt, daß die ganze Frauenwelt schwarz-roth-goldene Schleifen trug.

1848, August.

1848, Sommer.

Ein zweiter Bassist, der im Sommer 1848 als Gast auftrat, war Carl Formes von Wien, dem ein übler Dienst damit geschah, daß er zugleich als Sänger und als Barrikadenheld in einigen Blättern gefeiert wurde; er selbst prahlte an öffentlichen Orten mit den Thaten, die er im März zu Wien vollbracht haben wollte.[1] Der Freischütz (Nr. 29 vom 15. Juli) fand das unpassend; Formes ließ deshalb im Inseratentheil der Nachrichten eine Erklärung erscheinen, welche grobe Ausfälle gegen die Direction und den Verwaltungsausschuß des Stadttheaters enthielt, überdies „der Kritik" merkwürdige Drohungen zurief; Formes wollte sie — nicht die Kritiker — „hinter die Ohren schlagen." Die Folge war, daß der Sänger bei seinem letzten Auftreten (18. Juli als Marcel in den „Hugenotten") mit Pfeifen empfangen wurde. Den excentrischen Mann regte dies so auf, daß er eine Ansprache hielt, welche nur Oel ins Feuer goß. Als er sagte: „er wolle nach Niemandes Pfeife tanzen und unterscheide sehr wohl die Pfeifer von den eigentlichen Hamburgern," brach ein Tumult aus, wie er in diesen Räumen lange nicht mehr gehört worden; das Publicum verlangte: Formes solle abtreten und Dalle Aste statt seiner singen. Als dies Verlangen sich immer stürmischer wiederholte, unter-

1848, 18. Juli.

[1] In den Schaufenstern hing sogar ein Bild, dessen Gegenstand „das apotheosirte Barrikadenthum des Herrn Formes" war. (Freischütz Nr. 30, vom 22. Juli 1848, S. 236.)

V. Baisons Direction, 1847-1849.

nahm Baison eine begütigende Vermittlung; er ließ Dalle Aste holen und costümiren. Plötzlich erschien neben dem fremden Marcel der einheimische als dessen Spiegelbild, begrüßt von lebhaften Zurufen. Nun fragte Baison: „wen man jetzt hören, und ob man wirklich den Künstler Formes entgelten lassen wolle, was der leidenschaftliche Mensch verschuldet habe?“ Diese Wendung wirkte auf die gutmüthigen Hamburger fast zauberisch; die Versammlung entgegnete: „Nein! Nein! Formes soll singen.“ Feierlich bat derselbe nun um Vergebung, Dalle Aste trat ab, und der Sturm war beschwichtigt. Das Publicum behandelte den Gast so freundlich, daß er hätte fühlen sollen: es habe nicht nur vergeben, sondern auch vergessen; allein Formes war pöbelhaft genug, den Streit noch nicht ruhen zu lassen. Unzufrieden mit den 3000 ℔, die er als Honorar erhalten, erklärte er von Bremen aus gradezu: „er sei betrogen; ein Theil der Einnahmen sei ihm nichtswürdig abgegaunert.“ Die Verwaltung der Bühne begnügte sich, diese Ergüsse comödiantischer Rohheit[1] zur Kenntniß des Publicums zu bringen; der Geschäftsführer des Sängers, Julius Maria Loewe, gab aber noch eine Broschüre heraus, welche den Titel führte: „Die Hamburger Theaterdirection und ihr Publicum, oder die beiden Marcelle, den Hamburgern ins Stammbuch.“ (20 S. gr. 8.) Als Motto war aus dem Ev. Matth., Cap. 26, V. 47 und 48 gewählt; das Vorwort ist datirt: „Bremen, 21. Juli 1848.“

Im April 1848 war der Polenaufstand zu hellen Flammen ausgebrochen; der „deutsche Michel“ überließ sich einer

[1] Es hieß in dem von J. M. Loewe gezeichneten Schreiben: das Geld habe mit umgehender Post zu erfolgen; „oder ich pfeife so durchdringend, daß Ihr Directorium wackelt, daß Ihnen in langer Zeit Hören und Sehen vergeht. Ich für meine Person bin sehr gern geneigt, Herrn Wurda außer der Schußweite dieser infamirenden Anklage zu stellen, indem Sie mit allen Hamburgern auch den im Sack zu haben scheinen, aber Sie, Herr Baison, sollen gezüchtigt werden. Mich sollen Sie im Leben nicht aus dem Magen kriegen, bis ich Sie als spindeldürren Statisten mit Lampenputzergage und einem kleinen Rest dürrer Lorbeeren wiedersehe.“

kritiklosen Begeisterung für die jämmerliche „polnische Wirthschaft." Baison ergriff den Augenblick, um Holteis Liederspiel: „Der alte Feldherr", worin Kosciuszko den „tapfern Lagienka" so rührend ansingt, neu einzustudiren, die Titelrolle spielte und — sang er selbst, obwohl seine gänzliche Unfähigkeit für Musik außer allem Zweifel stand. Indessen zog er sich gewandt aus der Sache; der nicht gesangliche, wichtigere Theil der Aufgabe glückte ihm so meisterhaft, daß man ihm sein Wagniß verzieh. Ohnehin applaudirte das Publicum damals bei den Worten: „Freiheit! Vaterland!" u. s. w., mochten dieselben passend angebracht sein oder nicht. Die Kehrseite der vielbelobten Medaille: „Tendenzstück" kam grell blank zum Vorschein; Nestroy spielte im September 1848 dreimal den Eberhard Ultra in seiner Fratze: „Freiheit in Krähwinkel." Da, wo man die Freiheit in Prologen und Festvorstellungen noch unlängst schwungvoll gefeiert hatte, durfte jetzt ein frecher Cyniker seine elenden Späße über die noch im Flusse befindliche, unleugbar große Bewegung wagen. Das war die Achtung des deutschen Theaters vor der nationalen Sache! Es ist erfreulich, berichten zu können, daß dieser Wiener Hanswurst sein Gastspiel abbrechen mußte, weil die Hamburger sich gegen die Gemeinheit ihrer Bühne empörten; Nestroy wurde wüthend ausgezischt. „Dank dem tiefen Ernste der Zeit ist das Fade unerträglicher als je," erklärte ein Wochenblatt; „nur unser deutsches classisches Repertoire trägt die Bürgschaft seines Gefallens in sich." Sehr wahr; aber dann durfte nicht ein Fehringer Träger dieser classischen Werke sein; als Tell (18. October 1848), als Luther (10. November) brachte er in schwankender Hilflosigkeit nichts zu Gehör, als was er von den Einflüsterungen des Souffleurs erhaschte. Toepfer schalt: „Je mehr das Publicum an den groben Reiz französischer Melodramen gewöhnt ist, worin es sich um pikante Greuelthaten und knallroth geschminkte Theatertugend handelt, desto sorgfältiger sollten edle deutsche Dichterwerke in Scene gehen. Aber die Schauspieler haben ihr Auge

V. Baisons Direction, 1847-1849.

1848, September.

1848, 18. October, 10. Novbr.

V. Baiſons Direction, 1847 1849.

ſo lange und ſo feſt auf das rothe Feuer der Knallſtücke geheftet, daß es ſtockblind geworden iſt für das ſanftere Licht rechte Kunſt. Zum Glück wird ſolche Geſchmackloſigkeit durch den richtigen Tact, das ſinnige und treffende Urtheil der Mehrzahl unter den Zuſchauern immer wieder ad absurdum geführt."

Wirklich bewährte ſich dieſes Urtheil eben damals höchſt eigenthümlich. Wie einſt zur Blüthezeit der politiſchen Tendenzſtücke der harmloſe „verwunſchene Prinz" mit ſeinem Schuſter-Helden mehr Glück gemacht hatte, als alle die Prinzen von Geblüt, die zu Freiheitshelden aufgebauſcht worden, ſo war es 1848 wiederum die ſchlichte Einfachheit, für welche die Menge ſich entſchied. Mochte den Werken der Jungdeutſchen und mancher Franzoſen unleugbar höhere dichteriſche Begabung und Originalität innewohnen: das deutſche Volk begeiſterte ſich 1848 über- und überall für keine Schöpfung auch nur annähernd ſo, wie für die Arbeit einer deutſchen Hausmutter: für „Dorf und Stadt", nach Auerbach von Charlotte Birch-Pfeiffer. Der Eindruck, den dieſes Schauſpiel in Berlin hervorrief (19. Octbr. 1847), war ein ſo mächtiger, daß Baiſon nicht ertrug, es ſeiner Bühne entzogen zu ſehen; Maurice hatte es für das Thaliatheater angekauft. Um nun die durch die Zeitungen erregte Spannung des Publicums für ſich auszubeuten, wählte Baiſon das zweideutige Auskunftsmittel: durch den Regiſſeur Heſſe Auerbachs Roman in größter Eile gleichfalls bearbeiten zu laſſen. Noch ehe daher „Dorf und Stadt" auf dem Thalia-Theater gegeben werden konnte, war ein vieractiges Drama „Stadt und Dorf" für das Stadttheater geſchrieben, einſtudirt und aufgeführt; alles in einer Friſt von vier Wochen. Baiſon ſelbſt ſpielte den Maler Reinhard, der Abſchriftſteller Heſſe den Lindenwirth; ſeine Arbeit (er hatte ſie binnen fünf Tagen vollendet) lieferte den Beweis, daß kein anderes Intereſſe, als das ſtoffliche, die Wirkung des Stückes bedingte: „Stadt und Dorf" gefiel in Hamburg am 15. März 1848 ſo entſchieden, wie nur

1848, 15. März.

„Dorf und Stadt" hätte gefallen können.[1] Innerhalb der folgenden politisch wild erregten Woche ward das Drama sechs Mal vor gedrängt vollem Hause gegeben, ohne daß seine Anziehungskraft erschöpft gewesen wäre. Und die Ursache dieser ungewöhnlichen Wirkung? „Die Innerlichkeit, das Gemüthvolle der Dichtung, wofür wir Gottlob noch das Herz auf dem rechten Fleck haben!" antwortete ein Blatt; „das Volk fühlt den Pulsschlag seines eigenen Lebens. Könnte es gelingen noch mehr Aehnliches uns vorzuführen — die Poesie würde selbst in unseren Tagen den Sieg über die reale Welt davon tragen. Auerbachs Dichtung entzückt, wie eine gute Musik, in jedem Arrangement." Vergebens hoffte die Oper ein Seitenstück zu „Stadt und Dorf" in Flotows „Martha" zu gewinnen, deren Aufnahme anderswo glänzend gewesen war; in Hamburg gefiel das Werk, doch schon die dritte Vorstellung sah ein leeres Haus. Außer „Martha" verdient nur noch die Aufführung von Wallaces „Maritana" („König und Zitherschlägerin" mit Musik) erwähnt zu werden; beifälliger ward „Der Alte vom Berge" aufgenommen, eine Tonschöpfung von Julius Benedict in London, dem begabten Schüler und Freunde C. M. v. Webers. V. Baisons Direction. 1847-1849.

Die Aufführung des „dreizehnten November", eines Schicksalsstücks von Carl Gutzkow (das „in feierlicher Begräbnißprocession in der Familiengruft, der Bibliothek, beigesetzt" ward), bezeichnet auch für das Hamburger Stadttheater eine schicksalsvolle Wendung: es war das letzte Werk, welches Baison in Scene setzte, das letzte, worin er auftrat (7. October 1848). Die geistigen Anstrengungen jeder Art, welche er sich zugemuthet, hatten seine Gesundheit zerstört; in der Nacht zum 15. October ward er von einem Nervenfieber ergriffen, das ihn an den Rand des Grabes brachte. Dennoch schien seine Jugend über die Krankheit zu siegen; bereits war er wieder so weit 1848. 7. October.

[1] Die köstlichste Ironie der Thatsachen lag darin, daß Charlotte Birch-Pfeiffer sich durch Hesse geschädigt sah, während Auerbach bekanntlich darüber Lärm schlug: daß Frau Birch ihn geschädigt habe.

V. Baisons Direction, 1847-1849.

hergestellt, daß er spazieren fahren konnte. „Euch wäre ich glücklich entlaufen!“ sagte er scherzend, als er an den Kirchhöfen vor dem Dammthor vorüberkam — aber der Kranke jubelte zu früh; ein Rückfall trat ein und machte seinem Leben

1849. 13. Januar.

jählings ein Ende. Er starb am 13. Januar 1849 Nachmittags.

Der Schmerz der Kunstfreunde bei der plötzlichen Todesnachricht war groß, wie es die Theilnahme an Baisons Krankheit gewesen. Alle Blätter von Bedeutung enthalten ehrende Nachrufe; Toepfer, der keinen Groll kannte, widmete dem Andenken des Schauspielers die schönen Worte: es sei ihm heiliger Ernst gewesen um die Auffassung eines Charakters, um Beherrschung des Stoffs, um Schöpfung einer Gestalt. „Die Erfüllung seines Wunsches: die Bühne zu leiten, brachte ihn in Conflicte, für welche es anderer Panzer bedarf, als der leicht durchdringlichen Künstler-Reizbarkeit; seine Stelle in der deutschen Theatergeschichte als Schauspielkünstler ersten Ranges ist ihm gewiß.“

Die Bühne blieb am Todestage ihres Directors geschlossen; am 17. Januar ward der Verblichene ehrenvollst bestattet. Eine

1848. 18. Januar.

Todtenfeier, am 18. Januar auf dem Stadttheater veranstaltet, verlief nicht eben glücklich. Meyerbeers Ouverture zu „Struensee“ eröffnete den Abend, dann folgte eine Aufführung von „Dornen und Lorbeer“, hierauf aber eine Pause von solcher Länge, daß das sehr zahlreiche Publicum ungeduldig zu klopfen und zu lärmen begann. Um jegliche weihevolle Stimmung war es nun geschehen; endlich ertönte Beethovens Trauermarsch aus der Sinfonia eroica, der Vorhang hob sich, und Rekowsky-Linden sprach eine Rede von Rudolf Gottschall, welche als „wahrhafter Erguß eines freien, echten Dichtergemüthes“ gerühmt wird. Am Schlusse des Vortrags öffnete sich der Prospect, und im Hintergrunde erblickte man Baisons kolossale Büste, umgeben vom gesammten Personal. Unter den Klängen einer vom Capellmeister Krebs componirten Trauermusik

bekränzte zuerſt Wurda die Büſte ſeines entſchlafenen Genoſſen, dann legten auch die übrigen Künſtler Kränze vor derſelben nieder. Im September 1853 ſtiftete Lucile Grahn, in dankbarer Erinnerung an die freundliche Aufnahme, welche ſie 1848 unter Baiſons Direction in Hamburg gefunden, dem Dahingeſchiedenen pietätvoll ein Denkmal; zur Errichtung deſſelben beſtimmte ſie den Ertrag der zweiten Aufführung eines von ihr arrangirten Ballets „Die Sirene“ (24. September 1853). Die Vorſtellung war gut beſucht; auch Baiſons Wittwe, die damals in Düſternbrook bei Kiel lebte, war zu derſelben gekommen. Mehr als 1000 ℔ Banco konnten für den ſchönen Zweck angewieſen werden; auf dem (großen) Michaeliskirchhofe ward eine ausgemauerte Gruft gekauft, dort der Sarg mit Baiſons Gebeinen beigeſetzt, und am 24. October 1853, Baiſons Geburtstage, das Denkmal enthüllt. Ausgeführt nach einer Zeichnung von Lucile Grahn, beſteht es aus einem ſieben Fuß hohen, aus Sandſtein gehauenen Sockel, auf demſelben die lorbeerumwundene Lyra des Phöbus Muſagetes, über dieſer ein goldener Stern. Auf der Rückſeite lieſt man: „Den Manen Baiſons geweiht von Lucile Grahn“; auf der Vorderſeite ſteht der Name des Künſtlers nebſt Geburts- und Todestag, darüber folgende Inſchrift:

V. Baiſons Direction. 1847-1849.

1853, 24. Septbr.

„Hingeſchwunden, wie ſein Leben,
Iſt das Schöne, was er gab;
All ſein Schaffen, all ſein Streben
Liegt mit ihm im ſtillen Grab.
Doch ſo lang' die Menſchen denken
Und ſich an der Kunſt erfreuen,
Wird man ihm Erinn'rung ſchenken
Und ihm gold'nen Lorbeer ſtreuen.“

Das Ganze iſt mit einem eiſernen Gitter umgeben. Außer Lucile Grahn wohnte der Feier der Enthüllung dieſes Grabmonumentes noch Baiſons Wittwe mit ihren beiden Töchtern,[1]

[1] Von den im Aſſingſchen Lebensbilde S. 46 in dem Briefe aus Wien vom 12. Mai 1844 erwähnten drei Töchtern Baiſons, Line, Phine

V. Baisons Direction, 1847-1849.

zahlreiche Freunde des Verstorbenen und eine große Zuschauermenge bei.

Auch biographische Denkmale sind Baison errichtet; 1851 erschien das „Lebensbild" des Künstlers, „von einem Schauspieler", und „den deutschen Schauspielern gewidmet", die sich natürlich gar nicht darum kümmerten. Verfasserin war Ottilie Assing, am 11. Februar 1819 zu Hamburg geboren; eine ältere Schwester der sattsam bekannten Ludmilla. Ihr Buch, als literarische Leistung elend, ist auch als historische Quelle nahezu werthlos;[1] der mit dreister Stirn unternommene Versuch: Baisons Untauglichkeit zum Director durch einseitige Hervorhebung seiner glänzenden Eigenschaften als Darsteller zu bemänteln, muß sogar als Geschichtsfälschung bezeichnet werden. Neben der Vorliebe für Klatsch im Einzelnen stört der überspannte Ton des Ganzen, wirken Hyperbeln verletzend, wie der Vergleich Baisons mit — Christus! (S. 98.)

Fein und geistvoll hat dagegen Rudolf Gottschall den Künstler gewürdigt.[2] „Baison", sagt dieser Gewährsmann, „war der Schauspieler der gedankenvollen Poesie. Der jungdeutschen Schule kann man trotz mannichfacher Verirrungen und vieler Halbheiten nie das literargeschichtliche Verdienst absprechen: daß sie die Bühne, welche die Heimath einer utopischen und unwahren Welt geworden war, wieder in den Kreis des modernen Lebens zu ziehen, mit dem Geiste der Zeit zu erfüllen suchte. Doch jede neue Richtung der dramatischen Poesie kann nur Terrain gewinnen, wenn sie einen Künstler findet, der sich für sie begeistert und ihr die Bühne erobert. Das war Baisons Stellung zu unserer jüngeren Dramatik, und

und Guste, ist nur die erste in Hamburg geboren und getauft; ihre Gevattern waren: Christine Enghaus, Theodor Döring und Auguste Döring. Der Geburtstag: 25. März 1837.

[1] Vergl. die vernichtende Kritik in den Jahreszeiten, 1852, I, 209 fg.; ohne Zweifel aus der Feder Feodor Wehls.

[2] Jahreszeiten 1849, Nr. 5 und 6.

V. Baisons Direction. 1847-1849.

so hängt er mit der Entwickelung der Literatur und des ganzen modernen Lebens aufs innigste zusammen. Seine Freundschaft mit Gutzkow, das Anregende seines Umgangs, die Schärfe seines Urtheils und seine in Situationen und Motiven unerschöpfliche Phantasie waren Factoren, welche selbst beim Entstehen jener dramatischen Werke mit in Anschlag gebracht werden müssen; vorzüglich war es Uriel Acosta, dieser jungdeutsche Skeptiker, und sein Conflict mit dem bestehenden Glauben, der Baisons Geist mächtig anzog und ihn zu einer Leistung inspirirte, welche an geistiger Tiefe und tragischer Kraft gleich bedeutsam war. Die idealen Gestalten eines Schiller gewannen in seiner Darstellung, welche mit Glück das beliebte deklamatorische Pathos vermied, frische und charakteristische Eigenthümlichkeit, während sie von anderen Schauspielern oft ganz und gar zu gestaltlosen Abstractionen verflüchtigt werden. Die Aufgaben, in deren Lösung er am größten war, waren die Helden des Gedankens; der Rolle des Hamlet hatte er ein jahrelanges Studium gewidmet und sie bis in die kleinsten Nüancen vollendet ausgearbeitet." Ein Portrait Baisons als Hamlet ist der Assingschen Biographie beigegeben; zum fast uneingeschränkten Lobe grade dieser Leistung des Künstlers vereinigten sich seit Jahren alle Stimmen von Gewicht.[1]

[1] Feodor Wehl sagt: „Die Scene Hamlets mit der Mutter stellte Baison rauh, hart und nur wenig wirksam dar, während sie Emil Devrient in ihrer lyrischen Weise zu einem überraschenden Eindrucke erhebt. Dagegen waren die Auftritte vor dem Theater und was Hamlet sonst in der Tragödie vorzuführen hat, so entschieden geniale Momente von Baison, daß man wohl sagen kann, die deutsche Bühne werde sie in dieser Art nicht wiedersehen." Eine abweichende Meinung gab Gustav Kühne in der Allgemeinen Zeitung, Beilage Nr. 18 vom 18. Januar 1846 kund: „Wie Baison den Prinzen nimmt, kann dieser die That, um die es sich handelt, gar nicht schuldig bleiben; oder es geschieht aus Versehen, aus Zufall, nicht aus dem Unglück des angeborenen Grübelns." Wenn aber Kühnes kritischer Scharfblick nicht sehr viel bedeutender war, als sein Wissen, so hat seine Ansicht gar keinen Werth, denn was er sonst in der Allgemeinen Zeitung über Hamburg von sich giebt, ist von bemitleidenswerther Unkenntniß auf allen Gebieten, die

V. Wurda's Direction. 1848-1849.

Soweit der mit dem Personal geschlossene Vergleich es zuließ, war Wurda schon seit dem September 1848 alleiniger

1848, September.

Director des Stadttheaters, denn damals hatte Baison zur Stärkung seiner Gesundheit nach Helgoland reisen müssen. Aus der Periode dieser Alleinherrschaft, die sich bis zum Ende des Theaterjahres 1848—49 erstreckte, sind nur wenige Einzelnheiten nachzutragen. Zur Christzeit des scheidenden Sturmjahres begegnet uns, als unscheinbares erstes Glied einer langen Kette, auf dem Repertoire ein Weihnachtsmärchen. Von jeher nahm Hamburg um Weihnachten ein höchst eigenthümliches Aussehen an; „man glaubt, in einer ganz anderen Stadt zu sein. Die Hauptstraßen bieten eine allgemeine Illumination; einzelne Gassen sind völlig verwandelt. Dort haben sich die ambulanten jüdischen Krämer mit ihren Karren etablirt; jeder preist seine Waaren an; dazu die überhandnehmende Straßenmusik — es ist ein Lärm, um Todte zu erwecken."[1] Und in einem alten Gemälde Hamburgs lesen wir: „Alle haben die Hände voll zu thun, Keiner hat Zeit, und Käufer und Verkäufer sind gleich geschäftig: diese, ihr Geld auszugeben, jene, es an sich zu bringen. Auf dem Gänsemarkte ist der sogenannte Dom[2] aufgeschlagen; Bude reiht sich an Bude. Ströme von Menschen aus allen Ständen, der Ordnung wegen von Stadtsoldaten an jeder Seite eingefaßt, wogen durch diese neuentstandenen Gassen, theils um zu gaffen, theils um zu kaufen; möge der Regen auch stromweis vom Himmel fließen, möge der Schnee fußhoch fallen: Keiner wird sich dadurch abhalten lassen, den Dom zu besuchen. Aus der Nachbarschaft eilt auch noch das

1848, December.

er betritt. Das „bodenlos unsinnige Geschwätz" — Touristengefasel, wie es leider grade Hamburg besonders häufig über sich ergehen lassen mußte — wurde auf frischer That gebührend abgefertigt: Jahresz. 1846, I, Sp. 105 fg.

[1] Witthauers Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Wien 1839, IV, 1214 fg.

[2] So lange Hamburg noch eine Domkirche besaß, waren die Läden im Schiffe derselben aufgeschlagen. Nach dem Abbruch des Gotteshauses ward der Weihnachtsmarkt auf den Gänsemarkt verlegt, aber der Name blieb.

Landvolk in seinen zum Theil höchst malerischen Trachten herbei und macht die Scene bunter und belebter." V. Wurdas Direction, 1848-1849.

Für die Bühne war das eine schlimme Zeit; 1848 unternahm A. W. Hesse den Versuch: den Reizen einer „Domwanderung" durch ein sinniges Schauspiel entgegenzuwirken. „Der Weihnachtsabend", von diesem Schriftsteller nach einer Idee des Boz bearbeitet, machte großes Glück; auch Willibalds[1] Allegorie: „Der Hoffnung Brautschatz", womit statt des bisher üblich gewesenen „Neujahrsprologs" das Jahr 1849 eingeleitet wurde, erfreute sich beifälliger Aufnahme. Die „Hoffnung" war das anbrechende Jahr; als „Brautschatz" führte sie den Sieg der Freiheit über die Gewalt, das Heil Deutschlands und Hamburgs mit sich. 1848, Weihnachten. 1849, Neujahr.

Das nächste Vierteljahr gehörte den Benefizen; sie folgten einander Schlag auf Schlag. Und da inzwischen die Tagespresse zu immer größerer Bedeutung gelangt war, so erkannten die Schauspieler ihren Nutzen gar wohl; die Unsitte: den im Grunde des Herzens doch tief verachteten Recensenten aufzuwarten, nahm von nun an überhand. Besonders wenn ein Benefiz bevorstand, sahen sich die Journalisten brieflich oder mündlich bestürmt: auf dasselbe durch eine kurze Notiz vorher aufmerksam zu machen. Diese Notizen konnten natürlich keine Seele, den betreffenden Benefiziaten ausgenommen, auch nur im geringsten interessiren; ihr Inhalt war absolut nichtig. In trostloser Monotonie wurden Variationen des öden Themas abgeleiert: „Unser N. N. habe nächstens seinen Vortheilsabend, und er, der dem Publicum so manchen Genuß bereitet, dürfe nun wohl auch auf ein volles Haus rechnen." Wie eine ewige Krankheit erbte sich dieser garstige Bettel fort;[2] nur die Macht

[1] Willibald Wulff; vergl. Jahresz. 1849, S. 1412.

[2] Noch am 9. Mai 1877 sagten die Hamburger Nachrichten, Morgen-Ausgabe: „Der Verlauf der vergangenen Saison hat klar dargelegt, welche sonderbaren, nicht zu rechtfertigenden Erscheinungen das Unwesen der Benefize herbeiführt; die Verständigen wenden sich widerwillig ab, wenn unter lautem

V. Wurdas Direction. 1848-1849.

der Gewohnheit läßt es begreiflich erscheinen, wenn weder die belästigten Schriftsteller, noch Stimmen aus dem Publicum sich kräftig dagegen erklärten. Jener Bettel war auch der äußere Anlaß, daß das Unwesen kurzer Bemerkungen über die Bühne und deren Mitglieder zum anscheinend unausrottbaren Krebsschaden der deutschen Presse sich entwickelte. Es handelte sich in jenen Bemerkungen beständig um den hohlsten Klatsch; die Zeitungen registrirten voll Kritiklosigkeit fast täglich Dinge, für welche der Leserkreis des Blattes schlechterdings kein Verständniß, geschweige denn Theilnahme hegen konnte. Papierscheere, Rothstift und Mangel an Ueberlegung wirkten zusammen, den Hamburgern z. B. von neu aufgehenden „Sternen" redselig zu erzählen, die in Wien oder Königsberg glänzten und vielleicht nur Sternschnuppen waren; Blätter von Ansehen widmeten derlei Elendigkeiten ganze Spalten, ja, eine eigene Rubrik. Es wird stets ein Räthsel bleiben, wie gleichwohl der Irrwahn sich ausbilden konnte: nach dem Jahre 1848 habe man sich in Deutschland weniger um das Theater bekümmert, als vorher. Darf man den Tagesblättern glauben, so ist das Gegentheil der Fall, denn keine Kunst, keine Wissenschaft, am wenigsten die Literatur erfreut sich einer so immerwährenden, den Ekel des Lesers herausfordernden Berücksichtigung, wie die Bühne und alles, was damit zusammenhängt — das gleichgiltigste nicht ausgeschlossen.

Schon im Beginn des Jahres 1849, als zahlreiche Vortheilsvorstellungen die Taschen der einzelnen Künstler füllen sollten, stand jene Unsitte in Blüthe. Der Theilhaber des sol-

Geräusch, unter Einsammeln von grünen Blättern, unter Trompetenfanfaren die Künstler ihre Benefizien annehmen (sie, deren manche Inhaber von Ministergehältern!), oder wenn sie ihren Namen herleihen, um wenigstens den Tribut ihres Ehrgeizes einzuheimsen. Difficile est, satiram non scribere! aber sie wird aus Ursache der Steigerung des Unwesens in Hamburg künftig ebenso gut geschrieben werden, als an anderen Orten, wo die öffentliche Meinung sich energisch gegen die immer üppiger wuchernden Huldigungen auszusprechen anfängt."

genden Benefizes mußte immer auf neue und stärkere Reizmittel sinnen, um die vorhergegangenen zu überbieten. Antonie Wilhelmi wählte ein Drama, welches Baison noch selbst zur Aufführung angenommen hatte: Mosenthals „Deborah“, in Hamburg zum ersten Male überhaupt am 15. Januar 1849 mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt. Der Kampf, den die Kinder Israel seit Jahrhunderten um das Recht ihres Glaubens geführt, war hier geschickt dramatisirt; wie die Verhältnisse der Juden in Hamburg lagen, begreift sich die Wirkung dieses Schauspiels leicht. Jene Verhältnisse aber waren grade, als „Deborah“ zuerst erschien, ein Gegenstand erneuter Fehde; die am 21. Decbr. 1848 als Reichsgesetz verkündigten deutschen Grundrechte, welche die bürgerliche Gleichstellung aller Religionsgemeinschaften aussprachen, wurden von der bereits wieder mächtig erstarkenden Rückschrittspartei der Hamburger Regierung dreist als todter Buchstabe behandelt. Man ließ die Juden lediglich „in das Verhältniß christlicher nicht lutherischer Bürger eintreten“ (21. Februar 1849); nur Lutheraner waren aber seither zu Aemtern und Würden im Staate gelangt. Mischehen zwischen Juden und Christen wurden erst 1850 widerwillig gestattet; auch die orthodoxen Juden protestirten dagegen, wie denn diese überhaupt die Gleichstellung mit den Christen für das größte Unglück hielten. Doch bildeten sie die Minderheit; ihre fortschrittlich gesonnenen Glaubensgenossen wurden durch jene Verhöhnung der Grundrechte, mochte dieselbe auch von vornherein nur als Uebergangszustand gelten sollen, leidenschaftlich aufgeregt. Da erschien „Deborah“; jede Aufführung ward zu schallenden Demonstrationen benutzt. Ueber die Schwäche der Dichtung täuschte sich kein Sachverständiger; Mosenthals „Sclavin“, zu der man erwartungsvoll griff (29. Januar), ward gleich abgelehnt. Als Deborah fand Antonie Wilhelmi kurz vor ihrem Scheiden von Hamburg noch einmal Gelegenheit, zu glänzen; bei solchem Anlaß wies Carl Toepfer „alle sich selbst unbeschreiblich genügenden Schauspieler“ darauf

v. Wurdas Direction, 1848-1849.

1849, 15. Januar.

1849, 29. Januar.

V. Wurda's Direction. 1848-1849.

hin, daß man an ihnen „vorzüglich neue Rollen guter neuer Stücke interessant finde", nicht aber ihre Person. „Darum ehrt Eure Dichter, die Euch neue Rollen schreiben," rief er aus; „ehrt die Federn, die Euern Fleiß in alten Rollen anerkennen. Was wärt Ihr ohne Schriftsteller! Charmante, liebe Herren und Damen, die man aber eben so charmant in jedem gebildeten Kreise trifft, ohne Eintrittsgeld zu bezahlen. Erst die Leute von der Feder stempeln Euch zu Künstlern durch die Rollen, und erzählen erst der Welt, daß Ihr in der Welt seid."

Der Benefizabend des beliebten Kaps brachte Rossinis „Belagerung von Korinth" und als Mahomet den Weinwirth Woltereck, der einst in dieser Partie geglänzt und Kaps überredet hatte: ihm Gelegenheit zu deren nochmaliger Vorführung zu geben. Der hierdurch gebotene Kunstgenuß war mehr als mäßig, doch erschienen natürlich die Stammgäste der Weinstube alle im Theater. Lebhafter Applaus, womit Woltereck begrüßt ward, zeugte für das dankbare Gedächtniß der Hamburger; im Verlauf des Abends blieb der Beifall schwach.

1849. 12. März.

An die verwelkte Blume reihte sich die Knospe: der nächste Benefiziat, Rekowsky-Linden, führte am 12. März 1849 einen jungen Hamburger ein, von dem berichtet wird: „sein erster theatralischer Versuch habe ein zahlreiches, von brennender Neugierde auf den Erfolg beseeltes Publicum herbeigelockt." Dies Kind der alten Hansastadt war Theodor Wachtel, auf den sich sogleich alle Ehren häuften, die ein gefülltes Schauspielhaus zu vergeben hat. Auch die Kritik nahm den Anfänger mit Wärme auf; „der junge Mann von etwa 24 Jahren", berichten die Jahreszeiten über den am 10. März 1823 Geborenen, „war bisher ein Droschkenführer und steht im Begriff, diesen Dienst jetzt mit dem der Musen zu vertauschen.[1] Jüngst erweckte er

[1] Johann Christoph Wachtel, Kutscher, aus dem Preußischen gebürtig, heirathete, 31 Jahre alt, am 11. November 1821 Jungfrau Margarethe Dorothea Theill aus Harburg, 29 Jahre alt. Deren Sohn, getauft am 1. April 1823 zu St. Michael in Hamburg, erhielt die Namen Johann Georg Theodor.

in einem eigens von ihm veranstalteten Concerte die Aufmerksamkeit des Publicums, bildete das Stadtgespräch und sollte nun vor einer größeren, gewählteren Versammlung auftreten. Er sang im Costüm Mozarts Arie: „Dies Bildniß ist bezaubernd schön," und die Romanze des Nemorino aus dem „Liebestrank." Herr Wachtel ist in der That eine seltene Erscheinung, und wunderſamer, als die Erscheinung selbst, möchte der Umstand sein, daß sie nicht früher entdeckt und ans Licht gezogen worden. Die Stimme ist von dem reinsten Wohllaut, weich, schmelzend, und besonders in den mittleren Lagen sehr ansprechend; die Höhe, noch etwas hart, wird am meisten der Ausbildung bedürfen. Ihrem ganzen Charakter nach eignet sie sich für den sentimentalen, elegischen Gesang, besonders in Bellinischer Musik. Daß natürlich noch fast Alles fehlt, was die Muse sonst neben den Gaben der Natur fordert, braucht nicht gesagt zu werden. Wie Vieles wird Herr Wachtel noch lernen müssen, nicht allein in musikalischer Hinsicht, sondern auch in anderweitiger Bildung! Wir hoffen, er werde die Kraft in sich fühlen, den langen, rauhen Weg zum herrlichen Ziele mit Ausdauer zu verfolgen und sich namentlich nicht von dem süßen Gifte des Beifalls zu dem Wahne bethören lassen, als hätte er es schon ergriffen. Seine Bescheidenheit berechtigt uns dazu, und wir gestehen unsere Freude, daß er den Lockungen des da capo so muthig widerstand. Glück auf! Du junger Wanderer, für Deine Reise in das heit're Reich der Muse; Wahrheit, Liebe und Bescheidenheit mögen stets Dein Geleite sein, und die Kunst wird Dir ihre reichsten Schätze offenbaren."

V. Wurdas Direction, 1848-1849.

Am letzten Februar 1849 kam eine Reliquie von Baison auf die Bühne: das geschichtliche Drama „Hieronymus Snitger, der Volkstribun von Hamburg", gedichtet von Rudolf Gottschall nach Anregungen des verstorbenen Künstlers. Es war Baisons Wunsch gewesen, den interessantesten Conflict der vaterstädtischen Geschichte, der in seinen tieferen Beziehungen noch bis in die Gegenwart hineinreichte, würdig dramatisirt zu sehen; in Rudolf

1849. 28. Februar.

V. Wurdas Direction, 1848-1849.

Gottschall erkannte er die literarische Kraft, welche fähig war, seine Gedanken und Entwürfe auszuführen. Bereitwillig ging dieser auf die Sache ein; täglich arbeitete er mit Baison, dessen productiver Kritik er viel verdankte; endlich war die gemeinsame Arbeit vollendet, und Baison schritt an die Scenirung. Doch es war ihm nicht mehr beschieden, die Titelrolle, auf deren Darstellung er sich ungemein gefreut hatte, spielen zu können; an seinen Platz trat Fehringer. Rühmend ward anerkannt: daß Gottschall „neben seinen Namen den des verstorbenen Baison als Verfasser gestellt habe, obwohl diesem am „Snitger" kein größerer Antheil gebühre, als an so manchem Stücke Gutzkows, der diese Mitwirkung stets verschwieg."[1] Die auf das Volksdrama gesetzten Erwartungen gingen nur zum Theil in Erfüllung; die Urtheile der Presse lauten, trotz mancher Bedenken im Einzelnen (die sich besonders gegen den auf offener Straße ausbrechenden Wahnsinn der Geliebten Jastrams, Clelia, richteten) im Ganzen allerdings ungemein warm, das Publicum jedoch sah in der Arbeit nur ein Tendenzstück mehr. Dennoch wird dieselbe merkwürdig bleiben, wäre es auch nur, weil es in Deutschland zu den sehr seltenen Ausnahmefällen gehört, daß zwei Autoren sich zur Schöpfung eines Bühnenwerkes vereinigen.[2]

1849. 3. März. 14. März.

Die zweite Vorstellung von „Hieronymus Snitger" (3. März) ward zum Benefiz der Wittwe Baison, die sechste (14. März) zu Gottschalls Benefiz gegeben, sah jedoch bereits ein leeres Haus; die Schlechtigkeit der Darstellung schreckte das Publicum

[1] Jahreszeiten 1849, Bd. I, Sp. 318. Gottschall hat Baisons Andenken ein Menschenalter hindurch treu bewahrt und noch gefeiert: Gartenlaube, 1878, S. 6. Baisons Wittwe betrug sich gegen ihn sehr tactlos, man sehe zwei Briefe in den w. g. Nachr. Nr. 56 v. 6. März 1849; vergl. Allgem. Th. Chron. Nr. 34 v. 13. März 1849, S. 131 fg. Am 7. März verfaßte Gottschall eine „Erklärung" (Nachr. Nr. 58 v. Donnerst. 8. März 1849), welche mit den Worten schloß: „Aus Pietät gegen den Todten wünsche ich, daß die Berechtigung des ausgezeichneten und mir so befreundeten Künstlers anerkannt, und seinem Andenken die ihm gebührende Ehre zu Theil werde."

[2] Das (oder ein) Theatermanuscript des „Snitger" kam nachmals bei einem Hamburger Antiquar (Moritz Glogau jun.) zum Verkauf.

ab. Nur Antonie Wilhelmi (Clelia) und Mad. Bost (Anna Snitger) werden gerühmt; genügend war auch Weber, der den Vertreter conservativer Anschauungen, den Bürgermeister Meurer spielte, Nekowsky-Linden dagegen, als Cordt Jastram, verschönte das Drama bei den Worten: „Wir sind Republikaner" durch den Zusatz: „Und zwar rothe!" Fehringer war üblichermaßen „mit seinem Gedächtnisse entzweit"; er kam dadurch „so ins Ziehen und Dehnen, daß der Sinn oft zweifelhaft blieb." Die Klage um den Verlust Baisons erschallte aufs neue. Beflissen, ihrer Galle Luft zu machen, sagt Ottilie Assing: „den Wiederholungen bereitete wohl vorzüglich der Wille von Baisons Nachfolger ein Ende, der des Künstlers Andenken bis auf seinen Namen am liebsten der Vergessenheit hätte anheimfallen sehen." Diese Beschuldigung ist unbegründet; die neue Direction stellte sogar Baisons Wittwe als Schauspielerin wieder an (bis 1850); sie debütirte am 31. März 1849 als „Großmama" in dem Lustspiele dieses Namens. Vom Publicum ehrenvoll ausgezeichnet, dankte sie mit kurzen, herzlichen Worten. [1]

V. Wurdas Direction, 1848-1849.

1849, 31. März.

Der 1. April 1849 führte abermals eine wichtige Aenderung für das Stadttheater herbei; die wichtigste, seitdem das neue Haus eröffnet worden. Wurda konnte das Unternehmen nicht allein fortsetzen; als Geschäftsgenosse bot sich wiederum der Thaliatheaterdirector C. S. Maurice dar. Ohne eine andere Persönlichkeit zu suchen, nahmen alle Betheiligten denselben an; unterm 22. März 1849 wurde mit ihm der Contract geschlossen, welcher ihn an das Ziel seiner Wünsche brachte. Das Hamburger Stadttheater verlor seine Selbständigkeit; es ward mit dem Thaliatheater vereinigt.

1849. 1. April.

1849, 22. März.

[1] Caroline Baison geb. Sutorius starb am 14. Februar 1875 zu München.

Sechster Abschnitt

Hamburgs Vereinigte Theater.

1849—1854.

VI. Abschnitt. Die nächsten Schicksale des Theaters zu Hamburg fallen in die Zeit dumpfer Reaction auf staatlichem und kirchlichem Gebiete. Die Rolle des Reichsverwesers war bald zu Ende; das Parlament zerstob; die deutsche Flotte kam unter den Hammer; Schleswig-Holstein sah sich schmachvoll im Stiche gelassen. Am 13. August 1849 rückten preußische Regimenter in die Hansastadt; sie sollten nur durchmarschiren, allein das Volk glaubte, der Senat habe sie zur gewaltsamen Unterdrückung der Liberalen herbeigerufen. In Folge dessen kam es zu blutigen Tumulten, und die preußischen Truppen, etwa 4000 Mann, blieben wirklich (bis zum November 1850) in Hamburg. Schon am 29. Januar 1851 wurden sie durch 4400 Oesterreicher ersetzt, die erst am 2. März wieder abzogen; sie fühlten sich sehr wohl in Hamburg und freuten sich, daß „ihr Kaiser auch im Norden so hübsche Städtel habe". Viele tüchtige Männer, die es daheim nicht ertrugen, zogen europamüde über das Meer; die Auswanderung guter deutscher Elemente aus allen Gauen war zu keiner Zeit so stark, wie bald nach 1848. Die „Demokraten-Riecherei" kam in Flor; Clubbs, Vereine und Versammlungen wurden polizeilich scharf überwacht, und fast schien es, als sei die tiefgehende, reine, begeisterte Erhebung, welche das Jahr 1848 gesehen hatte, fruchtlos gewesen, und als sei es möglich, den deutschen Volksgeist abermals niederzuhalten.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Wenn das öffentliche Leben in unserem Vaterlande damals einem stehenden Gewässer glich, — ist es nicht natürlich, daß Sumpfpflanzen emporschossen? Der Drang nach Thätigkeit war geweckt; an den Staats- und Verwaltungsgeschäften, an der Gerichtspflege sich zu betheiligen, sah er sich gehindert, wo es nur ging; war es ein Wunder, wenn er in ungesunde Bahnen lenkte? Fast ohne Hoffnung auf eine mögliche Besserung der Dinge, nahmen die Menschen je länger, desto mehr ihre Zuflucht zu betäubenden Zerstreuungen; große, überaus glänzende Feste kamen in Schwung; Kleiderpracht und Schwelgerei aller Art erreichte eine kaum zuvor gekannte Höhe. Da das besonnen geleitete Geschäft die Mittel zum Verschwenden nicht aufbringen konnte, so sollte wilde Speculation dieselben rasch herbeischaffen; die alte Solidität Hamburgs kam ins Wanken, und langsam bereiteten sich Zustände vor, wie sie seit den Zeiten des berüchtigten Law nicht mehr erlebt worden.

Auf diesem dunkeln Zeitgrunde malen sich theatralische Vorgänge von übelster Beschaffenheit höchst traurig ab. Baison hatte das Institut schiffbrüchig zurückgelassen; Maurice und Wurda waren nicht die Männer, das Wrack wieder seetüchtig zu machen. Von vorn herein hatten sie kein günstiges Vorurtheil auf ihrer Seite, denn die Vereinigung des Stadt- und Thaliatheaters war durchaus unpopulär. Wer das Wesen der Kunst einsichtig beurtheilte, konnte dieselbe nicht billigen, wie denn auch in der Presse aufs neue gewichtige Stimmen (z. B. diejenige Wollheims in den Hamburger Nachrichten) dagegen laut wurden. Umsonst; die Actionäre richteten ihr Auge nur auf ihren nächsten Vortheil. Das allgemeine Bedauern darüber wich bald der Entrüstung gegen die Unternehmer, welche den Mitgliedern sehr schroff entgegentraten; von einem Ausgleich der Rückstände war keine Rede, drakonisch ward dem Personal angesonnen: nicht nur überhaupt auf beiden Bühnen, sondern sogar an einem und demselben Abend am Dammthor und am Pferdemarkt zugleich zu spielen. Altgediente Musiker

VI. Vereinigte Theater. 1849–1854.

des Stadttheater-Orchesters, welche sich der Bedingung nicht fügen wollten, bei den Possen im Thaliatheater mitzuwirken, wurden entlassen; dies Verfahren gegen „Familienväter" erregte einen Sturm von Unwillen. Dennoch glückte es Maurice und Wurda, die zum Beginn des Geschäfts zunächst nöthigen 30,000 ℔ zu erlangen, und somit ohne drückende Verpflichtungen in das neue Theaterjahr einzutreten. Aus dem Erwerbe des von ihnen übernommenen Inventars erwuchsen den neuen Unternehmern Verbindlichkeiten gegen Mühling, Cornet und die Wittwe Baison.

Die bisherigen Kräfte des Stadttheaters — während der letzten Monate so zusammengeschmolzen, daß fast nur der wiederengagirte Bürde, Ditt, Fehringer, Galster, Gloy, v. Gogh, Kaps, Schäfer, Starke, Weber, Wurda, sowie die Frauen Baison und Lebrun uns bekannte Gesichter zeigen — wurden durch die Mitglieder des Thaliatheaters verstärkt, doch nicht immer künstlerisch ergänzt. Wichtige Fächer blieben unbesetzt; nur an lustigen Personen hatte man eine übergroße Zahl. Am Thaliatheater war u. A. der am 31. December 1807 [1] zu Magdeburg geborene Carl Wilcke schon seit Jahren als Komiker thätig gewesen; sein Name und derjenige Starkes tritt uns sogar im Repertoire der Vereinigten Bühnen entgegen; 1851 gaben sie ein Stück: „Starke überlistet Wilcke." Wilcke starb fast fünfundfünfzigjährig zu Langenfelde am 2. December 1862. Außerdem spielte noch de Marchion, zu Hildesheim 1816 geboren, Birkbaum, sowie Otto Bachmann, im September 1847 angestellt, komische Rollen. Der letztere, geboren zu Königsberg im Jahre 1799, starb zu Hamburg am 5. Mai 1870.

Zu diesen gesellten sich abwechselnd sehr viele andere: 1850 Butterweck; 1851 Börner; 1852 der auch als Possendichter bekannt gewordene Weirauch; 1853 Leopold Günther von Cöln, der nur kürzere Zeit Bleibenden und der zahllosen Gäste nicht

[1] Die in zahlreichen Quellenschriften vergeblich gesuchte, sonst nirgends zu entdeckende Angabe fand sich endlich auf dem Grabsteine des Künstlers (Friedhof zu St. Petri in Hamburg).

zu gedenken. Unter den letzteren ist nur Carl Treumann vom Carltheater zu Wien hervorzuheben, der 1852 zuerst in seiner Vaterstadt als Gast erschien; geboren zu Hamburg am 27. Juli 1821 als Sohn eines Billeteurs am Stadttheater, starb er zu Baden bei Wien am 18. April 1877; auch er ist als Bühnenschriftsteller vielfach thätig gewesen. In Hamburg erntete er so großen Beifall, daß er schon im nächsten Jahre einen neuen Cyclus von Gastrollen vorführen konnte; der erste umfaßte zweiunddreißig, der zweite dreiunddreißig Rollen. VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Das Vorwalten der Komiker veranlaßte manchen Unfug; einer der gröbsten war, bekannte Persönlichkeiten mit Namen zu nennen oder gar karikirt auf die Scene zu bringen. Bald riß eine wahre „Coupletwuth" ein; „bei allen Haaren herbeigezerrt, paßt solcher Singsang meist zur Situation, wie die Faust aufs Auge," wird schon 1850 bemerkt. Das mindeste war, daß diese Couplets locale Anspielungen enthielten, während die Stücke, worin sie zu Gehör kamen, gewöhnlich in Berlin spielten. „Es ist traurig," sagt ein Bericht über solches Stoppelwerk, „daß in dieser Art von Possen alles ohne Sinn und Verstand kunterbunt durch einander gewirrt und nirgends eine höhere Idee erstrebt oder beansprucht wird; selbst in der niedrigsten Gattung des Dramas soll doch noch immer ein leitender Gedanke erkennbar sein. Auch Aristophanes, auch Terenz haben Possen geschrieben, aber überall blickt aus ihnen doch ein charakteristischer Zweck hervor. Sie stellten ordinaire Vorfälle komisch dar, während man jetzt komische Vorfälle ordinair darstellt." Bezeichnend war, daß die Mehrzahl derartiger Possen von Komikern selbst herrührte; „meistens" (erzählt uns ein Zeitgenosse) „basiren solche Stücke auf der trivialsten Lebensanschauung und suchen durch Mittel auf das Publicum zu wirken, die durch ihre Gemeinheit beweisen, wie wenig Zutrauen die Schauspieler zu ihrer eigenen Kunst noch haben, und wie so gar keinen Erfolg sie sich davon versprechen. Indem sie zeigen, wie wenig Geschmack, Sinn und Aufschwung sie dem Publicum zutrauen,

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

legen sie auch die ganze Nichtswürdigkeit ihrer eigenen Kunstanschauung zu Tage. Sehe man sich die dramatischen Producte der Herren Starke, Louis Schneider, Räder, Nestroy und Genossen an. Was findet man darin? Eine lockere Handlung, Zweideutigkeiten, schlechte Witze und die schamloseste Frivolität. Unsere Autoren liefern oft Schwaches, es ist wahr; aber in diesem Schwachen ist doch ein Funken Poesie, Respect vor der Bühne, Achtung vor dem Publicum. In den Stücken jener Schauspieler dagegen findet man nur Hohn wider alle Aesthetik, Hohn wider die Gesittung, Hohn wider den Anstand; der Dialog ist der Gemeinplatz, das Couplet der Gassenhauer."

Der Ueberzahl an Komikern der Vereinigten Theater standen häufige Lücken in anderen Fächern gegenüber. Charakterrollen und Väter gab der im September 1849 von Magdeburg gekommene Hungar; als erster Charakteristiker wurde 1852 nach beifälligem Gastspiel der Schauspieler Alexander von Braunschweig gewonnen; er hatte einige Aehnlichkeit mit Seydelmann. Heldenväter spielte seit 1853 Ulram, ein verständiger Darsteller, der soeben erst in dies Fach ausschließlich übergetreten war; bis dahin hatte er (zu Linz) mehr als Bassist gewirkt.

Alexander Kökert vom Hoftheater zu Cassel debütirte 1849 im Fache erster Liebhaber; es war schrecklich, nach Baison einen Mann sehen zu müssen, der in der ersten Zeit seines Engagements „mit Bewegungen spielte, wie man sie kaum einem Kunstreiter auf dem Pferde gestatten würde, wenn er sich abmüht, das verlorne Gleichgewicht wieder zu gewinnen." Fleiß und Ausdauer brachten es jedoch dahin, daß A. Kökert nach und nach zum gern gesehenen Schauspieler wurde. Auch sein Bruder Ludwig ward ein Jahr später für Liebhaberrollen angestellt, ging jedoch bald wieder ab. An seine Stelle trat bis 1854 Adolf Landvogt von Hannover, ein mit schönen Mitteln ausgerüsteter, aber völlig ungehobelter junger Mensch, der später Hofschauspieler zu Berlin, endlich Gastwirth daselbst wurde, nachdem er in Wien eine Theateragentur geführt. Als

Mann ſeiner Frau ward 1853 der Schauſpieler Louis Mende von Prag für Heldenrollen angeſtellt, ohne zu genügen.

Das Damenperſonal wurde durch die bisherigen Mitglieder des Thaliatheaters: Cäſarine Gomansky geb. Heigel, Lucie Petzold, 1816 in Berlin als Tochter des Kaufmanns Thiele geboren, und Eliſabeth Sangalli verſtärkt. Erſtere ſpielte Heldinnen und gab auf dem Thaliatheater noch in ſpäteren Jahren Mütterrollen, bis ſie an das Hofburgtheater nach Wien ging; Lucie Petzold war ſehr beluſtigend in älteren, niedrig-komiſchen Rollen, und Eliſabeth Sangalli aus Heinrichswalde, ſeit dem 2. September 1849 zweite Frau Heinrich Marrs, ſpielte Anſtandsdamen. Als Verfaſſerin von Romanen und Bühnenſtücken, als Herausgeberin der hinterlaſſenen Papiere ihres Mannes, endlich als Mitarbeiterin an zahlreichen Zeitſchriften hat ſie ſich literariſch vielfach bekannt gemacht. Frau Schaub, 1852 von Caſſel kommend, trat als komiſche Alte das Erbe einer Marſchall, Fiſcher, Klengel, in würdigſter Weiſe an. Antonie Wilhelmi ward zunächſt durch die aus Caſſel gebürtige Lina Fuhr vom Stadttheater zu Königsberg erſetzt; ſie war noch von Baiſon engagirt worden, dem ſie Gottſchall empfohlen hatte. Auch zwei Geſchwiſter Heußer, Emilie und Polixena, ſpielten Liebhaberinnen. 1850 machte Zerline Würzburg ihre erſten theatraliſchen Verſuche; ſie heirathete 1856 in Wien den dortigen Hofſchauſpieler Gabillon. Zu Anfang „bewies ſie durch Geſchmackloſigkeit, Uebertreibung und Unnatur, daß ſie weder künſtleriſch gebildet, noch durch feinen geiſtigen Umgang gehoben“ ſei; gleichwohl weckte ſie Beachtung „durch eine gewiſſe Fülle ihres Talentes, durch Leidenſchaft und Begeiſterung.“ Seit 1852 nahm ſie dramatiſchen Unterricht bei der vormaligen Schauſpielerin Adele Glaßbrenner-Peroni, der Gattin des Schriftſtellers, welcher ſeit 1850 in Hamburg lebte; auch er ein Ausgewieſener. Frau Glaßbrenner, eine geiſtreiche Autodidaktin, 1813 zu Brünn geboren, hatte ihre Ehe am 15. September 1840 geſchloſſen; von 1858 an lebte ſie mit ihrem Manne in Berlin.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Als Lina Fuhr an der Hofbühne zu Berlin Engagement gefunden, trat Marie Seebach vom Hoftheater zu Caſſel an deren Platz; ſie debütirte 1852 als Lorle („Dorf und Stadt") und Gretchen im „Fauſt".[1] Oſtern 1853 ward Antonie Grahn von Wiesbaden, eine begabte Anfängerin, für ernſte, und Marie Boßler von Bernburg für muntere Liebhaberinnen angeſtellt; letztere, als Kind reiſender Schauſpieler am 18. Auguſt 1835 zu Bleicherode geboren, heirathete 1861 zu Wien den Freiherrn v. Bruck. Auch ſie nahm in Hamburg Unterricht bei Frau Glaßbrenner. 1854 verſuchte ſich Joſephine Baiſon, eine Tochter des weiland Directors, als Liebhaberin; nicht lange vor dem Scheitern ihres Unternehmens engagirten Maurice und Wurda noch Auguſte Rudloff vom Hofburgtheater für muntere Rollen. Heldinnen
1853. gab ſeit 1853 eine kluge, ſchöne Frau: Auguſte Burggraf, bisher in Hannover; die Czechin Fanny Janauſcheck hatte beifällig gaſtirt und ſollte engagirt werden, ſtellte aber zu hohe Anforderungen, obwohl ſie noch wenige Jahre vorher in dürftigſter Lage ſich durch Blumenmachen ernährt hatte. Aus Magdeburg kam 1853 die begabte Soubrette Eliſe Chorherr; kurz vor deren erſtem Auftreten hatte Antonie Herrmann, dritte Tochter des Schriftſtellers, zu Hamburg am 21. Mai 1836 geboren, ihre erſten theatraliſchen Verſuche als Soubrette unternommen.

Die Oper gewann 1849 die Baſſiſten Joſeph Schüttky von Wien und Eduard Lindemann von Dresden; der erſtere, ein 1818 geborener Böhme, hat ſich auch als Componiſt Ruf erworben. Die Baritoniſten waren meiſtens ſchlecht; einige Beliebtheit errang ſich nur Carl Becker, der 1849 von Wien kam und mehrere Jahre in Hamburg blieb. Neben ihm bekleidete zuletzt noch Haimer von Lemberg dieſes Fach. Der immerwäh-
1851. renden Noth um einen Heldentenor ſollte u. A. ſeit 1851 Eppich

[1] An der Erzählung Laubes (Burgtheater S. 259), wonach er in Carlsbad 1853 Marie Seebach erſt den Rath gegeben haben will, „ſie ſolle tragiſche Rollen, und namentlich das Gretchen zu ſpielen trachten", kann mithin kein wahres Wort ſein.

von Lemberg ſteuern, errang aber in mehrjähriger Wirkſamkeit niemals ungetheilte Anerkennung. Der beliebteſte lyriſche Tenor war Alexander Reichardt, ein Künſtler von gefälligen, feinen Manieren, dem ſich deßhalb auch gute Häuſer öffneten. Einige tüchtige Sängerinnen zierten die Oper, meiſt, um raſch wieder aus Hamburg zu verſchwinden. Johanna Wagner, welche ihr Engagement in dem „geliebten Dresden“ [1] 1849 angeblich um keinen Preis verlaſſen wollte, aber ſofort abging, als ſie in Hamburg mehr Geld bekommen konnte, iſt hier an erſter Stelle zu nennen; gleich bei ihrem Erſcheinen (im Mai 1849) erregte ſie Enthuſiasmus. „Für den getragenen Geſang, für deutſche Muſik iſt ſie unübertrefflich,“ urtheilte ein Blatt; ihr nur zu kurzes Wirken „bewies, wie wohlthätig eine einzige Individualität von rechter Bildung und mit reiner Kunſtweihe die Organiſation eines ganzen theatraliſchen Körpers beeinfluſſen könne.“ Zugleich mit Johanna Wagner wurde Frau Howitz-Steinau von Königsberg für Coloraturpartieen angeſtellt; 1850 folgte ihr in dieſem Fache Frau Mathilde Marlow vom Hoftheater zu Darmſtadt, 1830 zu Agram geboren und eigentlich Wolfram geheißen. Sie verabſchiedete ſich am 31. Auguſt 1852 als Martha mit einer nach der Melodie der „letzten Roſe“ gedichteten Schlußſtrophe; trotzdem ſie im Dialoge unerträglich war (wenn ſie als Madeleine im „Poſtillon“ fragte: „Sie ſind alſo verheurathet?“ lachte das ganze Haus), hatte ſie doch ſo große Beliebtheit errungen, daß man ſie „die kleine kroatiſche Nachtigall“ nannte. Eliſe Maximilien geborene Nier, die Frau des 1822 zu Paris geborenen Tänzers Adam Papillon genannt Maximilien Conſtant, erwies ſich als vielfach verwendbar; urſprünglich Chorſängerin, hatte ſie ſich nach und nach, Dank dem Silberklange ihrer ſchönen Stimme, zu einer bedeutenden Stellung emporgearbeitet. Ihr Spiel blieb leider ſo ausdruckslos, daß man ſie „eine moderne Undine, ohne Seele“ nannte.

VI. Vereinigte Theater. 1849–1854.

1849. Mai.

1852. 31. Auguſt.

[1] Prölß, Dresdener Theatergeſchichte S. 555 fg.

VI Vereinigte Theater. 1849-1854.

Gebürtig aus Altona, eines Posamentirers Tochter, hatte sie Hamburg nie verlassen; am 27. Januar 1864 starb daselbst ihr Gatte, den sie am 10. December 1849, 27 Jahre alt, geehelicht.

Für den Winter 1851—52 war Frau de la Grange von der Pariser großen Oper als Primadonna „Gast für die Saison," hatte aber nach Johanna Wagner einen so schweren Stand, daß sie es vorzog, ihren Contract noch vor dessen Ablauf zu lösen. Am 8. Juli 1851 debütirte Fräulein Molendo von Cassel; ein Jahr später ward Malwina Garrigues von Coburg, Fräulein Geisthardt von Braunschweig, endlich Pauline v. Stradiot-Mende von Prag engagirt. Letztere erfreute durch gewandtes Spiel, hatte jedoch weder Schule, noch Feinheit der Auffassung; ihre Stimme klang bereits ermüdet. Eine Tochter des Baritonisten Uetz, Antonie, sang seit 1853 Sopranpartien.

1851. 8. Juli.

Die Regie lag abwechselnd in sehr verschiedenen Händen; fast alle damit Betrauten wirkten gleichzeitig als Künstler. Heinrich Marr, der 1848 vom Leipziger Stadt- zum Hamburger Thaliatheater übergetreten und hier sofort der belebende Hauch des Ganzen geworden war, führte die Oberregie des Schauspiels, der alte Schäfer und Ludwig Meyer, seit 1845 für Helden- und Charakterrollen am Thaliatheater angestellt (dem er auch eine Menge französischer Bearbeitungen lieferte), standen jenem Künstler zur Seite. Meyer ging 1850 nach Breslau, wo er am 20. April 1862 starb. Als 1850 der uns schon bekannte Wilhelm Baumeister als Heldenspieler wieder eintrat, erhielt er auch einen Theil der Regie; Wilcke ward Regisseur der Posse. Bei Baumeisters 1852 erfolgter Rückkehr nach Breslau übernahm Gloy seine Functionen. Für die Oper war anfangs ein vormaliger Tenorist, Michael Greiner, als Oberregisseur angestellt, ging aber nach einjähriger Wirksamkeit wieder ab; am 1. Juli 1853[1] ward Friedrich Rottmayer von Dresden Ober-

1850.

1852.

1853.

[1] Prölß, Gesch. des Hofth. zu Dresden S. 656, ist danach zu berichtigen; ebenso die falsche Angabe daselbst auf S. 649. Der Hamburger Zettel vom 22. Juli 1853 kündigt „den neu engagirten Oberregisseur" als solchen an.

regisseur für Schauspiel und Oper. Gleich das erste von ihm inscenirte Werk, Spontinis „Vestalin“ (22. Juli 1853), bewies, welche ausgezeichnete Kraft man an ihm gewonnen. Mit der Inspection über die Comparserie war seit 1848 ein langjähriges Mitglied des Hamburger Stadttheaterchors, Wiemann, betraut; als Ober-Inspectrice über Garderobe u. s. w. wurde vom Thaliatheater die ehemalige Directorin einer Wandertruppe, Emilie Faller, mit herübergenommen; eine Dame, der die „Geschichte“ dieser Bühne (Hamburg, 1868) das Beiwort „geistvoll“ widmet. Sie wird dort „die leitende Hand der Scene“ genannt; es zu werden, machte sie schon früher Anstalt. Am 28. Mai 1851 verzeichnet die Allg. Theater-Chronik als „Errungenschaft“: „In den letzten Tagen hat sich hier ein Eclat begeben, der seines Gleichen sucht; durch Circular ist nämlich die ehemalige Directrice, jetzt Garderobe-Inspectorin, Fräulein E. Faller, den Mitgliedern als Regisseur vorgesetzt worden. Das hat denn nun hier einen fürchterlichen Scandal veranlaßt; die Mitglieder haben feierlichst gegen solche Regie protestirt, einige sind von der Probe gegangen. Die Chronique scandaleuse und der Volkswitz haben sich der Sache bemächtigt, und so sind denn schon jetzt eine Masse Pamphlete, Satyren und Witze der drastischsten Art in Umlauf.“ Es folgt alsdann eine so lebhaft gefärbte Schilderung jener Dame, ihres Tons, ihrer äußeren Erscheinung („Frisur à l'enfant, Wuchs à la Frédéric le Grand“) u. s. w., daß man geneigt ist, an den „energischen Protest von acht Mitgliedern“ zu glauben, über den vier Wochen später mit dem Zusatze berichtet wird: „man mußte nachgeben; Fräulein E. Faller ist zur Garderobe zurückgekehrt.“

Thatsächlich hatten die Regisseure in Hamburg gar nichts zu sagen; Maurice mischte sich in den Gang der Dinge um so eifriger, je weniger er davon verstand. Sogar ein Theaterblatt, die Allg. Leipziger Chronik, rieth ihm gelegentlich davon ab; „er gestehe doch seine gutmüthige Unfähigkeit ein,“ rief sie

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

ihm 1850 zu: „die Kunst war ja nie sein Broderwerb! Er bleibe, was er war, ein Geschäftsmann, und überlasse die Kunst den Sachverständigen."

Als der neue Director am 1. April 1849 im Stadttheater eingeführt ward, richtete er sogleich die hergebrachte Bitte um „Nachsicht und Geduld" an die Hörer; sie war nöthiger, als je. „Eine Bühne muß die Gunst der gebildeten Einwohnerschaft, die Gunst des Volkes besitzen, nur dann wird sie aus eigener Kraft bestehen," hatte Toepfer einmal treffend bemerkt; diese Gunst zu ertheilen, war das Publicum, wie immer, bereit. Das Abonnement vom 1. April 1849 fiel reichlich aus; 1849, 1. April. dasjenige vom 1. April 1850 wird „sehr befriedigend" genannt. Allein die schlechten Stücke, elend gespielt, richteten den Antheil der Gebildeten schnell zu Grunde. Das Theater ward den Hamburgern systematisch verleidet, zuletzt kümmerten sie sich kaum mehr darum. Nun sollten häufig „doppelte Eintrittspreise" gleichsam als schweres Geschütz dienen, um das Publicum aus seiner Gleichgiltigkeit aufzurütteln; solche Mittel konnten drei, vier Mal glücken, dann waren sie abgenutzt und halfen erst recht nichts. Darauf fing man an, die Preise einiger Plätze ebenso planlos herabzusetzen, wie sie zuvor erhöht worden; eine Maßregel, welche eben wegen ihrer Planlosigkeit und Halbheit den Zweck auch nicht erreichte. Endlich sollten Erleichterungen beim Abonnement den ersehnten Zuspruch herbeiführen; selbst das war vergeblich, denn die Ueberzeugung von der Unzulänglichkeit des Gebotenen hatte inzwischen bereits zu feste Wurzeln geschlagen.

Fast noch unzufriedener, als das Publicum, waren bald die Künstler. Daß sie auf beiden Bühnen am gleichen Abend wirken mußten, bereitete ihnen ein Dasein, wie man es selbst bei kleinsten Wandertruppen nicht kannte;[1] überdies führte

[1] „Die spielen doch wenigstens heute auf einem Heuboden, morgen im Tanzsaal einer Dorfschenke", sagte ein Blatt.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

solche Ausbeutung der Kräfte häufig zu Weglassungen ganzer Scenen, worunter besonders das recitirende Drama litt. Auch gewöhnten sich die Schauspieler auf dem kleinen Thaliatheater an leises Sprechen; im Stadttheater waren sie daher meist kaum zu verstehen. Selbst ihrer äußeren Haltung war die Possenbühne feind; es herrschte auf derselben naturgemäß eine gröbere Spielweise, welche nun auf das Stadttheater übertragen ward. Der Salonton, die feine Art vornehmer Kreise blieb die Schwäche des Personals; auch legte die Leitung auf Feinheit so wenig Werth, daß häufig zerlumpte oder beschmutzte Meubles auf der Bühne prangten. Vom Zusammenstimmen der Farben bei der Ausstattung eines Salons u. s. w. war vollends keine Rede; man sah meergrüne Sophas mit kirschrothen Rückenkissen, davor zwei himmelblaue Fußbänke und daneben citronengelbe Lehnsessel. Ebenso nachlässig wurde die Architectur auf der Scene behandelt; Renaissance-Coulissen bei romanischen Setzstücken und gothischem Hintergrunde waren nichts seltenes. Auch schien es ganz gleichgiltig, ob die Coulissen vom Mondlicht, der Hintergrund aber von der Sonne, und dieser von rechts, jene von links ihre Beleuchtung empfingen.

Das Publicum zeigte sich keineswegs gewillt, im Stadttheater Dinge ruhig hinzunehmen, welche es im Thaliatheater bei weit geringeren Eintrittspreisen gelassen duldete. Es unterschied so scharf und richtig, daß es die Mitglieder der Thaliabühne, Dawison eingerechnet, auf dem Stadttheater eine Zeitlang regelmäßig auspfiff, weil sie ihm hier unzulänglich erschienen. Maurice sah natürlich in dieser correcten Haltung der Hamburger — ganz wie weiland F. L. Schmidt — nur „Mangel an Kunstsinn"; gewohnt, die Preßclaviatur für sein Institut unermüdlich in Bewegung zu setzen, suchte er auch die Vereinigten Theater durch marktschreierisches Anpreisen von Stücken und Gästen über Wasser zu halten. War durch Reclamen die Neugier erweckt, so glaubte er, das Urtheil der Zuschauer

VI. Vereinigte Theater. 1847-1854.

mittels officieller Beifallsspenden jeder Art[1] über den Werth des Dargebotenen irreleiten zu können. „Das Unwesen der im Voraus lobposaunenden Theater-Annoncen, der Clique und Claque quand même hat auf arge Weise überhand genommen," klagen anständige Blätter schon 1849 kurz nach dem 1. April; „es wirkt geradezu verderblich." Einen ferneren Grund zum Mißvergnügen fand die liberale Presse in der Anordnung, daß seit der Vereinigung die Schauspielerinnen wieder als „Madame" und „Demoiselle" auf dem Zettel standen, und zwar drei Jahre lang. „Weßhalb die französische Benennung?" fragte man den Halbfranzosen Maurice, „soll sie auf Reaction deuten?" Wahrscheinlich sollte sie auf gar nichts deuten und war lediglich unüberlegt; Planlosigkeit und Verworrenheit herrschte eben im Großen, wie im Kleinen. Die Schuld daran trug nur Maurice, denn Wurda war so wenig selbständig, daß er in keiner Weise bemerklich eingriff. Sein neuer Genosse beherrschte ihn, wie ihn der alte beherrscht hatte; wäre er nicht noch bisweilen aufgetreten, so würde von ihm gar nicht mehr die Rede gewesen sein. Die Oper gerieth in raschen Verfall; Clavierproben gehörten bald zu den halbverklungenen Sagen, denn die Sänger, welche fünf, sechs Opern in der nämlichen Woche — große auf dem Stadt-, Spielopern auf dem Thaliatheater — leisten sollten, mußten am Tage geschont werden. Der Chor wurde oft getheilt; etliche Mitglieder sangen am Pferdemarkt in Possen, während am Dammthor ein großes Tonwerk ihre Mitwirkung erheischt hätte. Kam dieses mangelhaft zu Gehör, — je nun, um neun war es doch aus. Wieder und wieder drang die Kritik darauf: einer Johanna Wagner ꝛc. ꝛc. würdige Aufgaben namentlich von Gluck zu stellen; umsonst. „Ihre poetischen Anlagen verdorrten auf dem Unkrautsacker der Trivialität."

[1] Ein Spottvogel unterschied Claqueurs, die aufs Stichwort lachen, andere, die weinen, wieder andere, welche da capo rufen oder Kränze werfen mußten u. s. w.

Deutlich, wenn auch verzerrt, spiegeln sich diese Zustände in „Fünfundzwanzig zahmen Xenien" wieder, die schon im Sommer 1849 „zur Verherrlichung der vereinigten Theater" in Commission in Meyers Zeitungsladen auf dem Neß erschienen; Gastgeschenke, bei denen man freilich in keiner Weise an den luftreinigenden Sturm denken darf, den unsere Classiker mit ihren Xenien einst erregten. Die beiden Directoren, sowie einige Bühnenmitglieder werden in dem genannten Flugblatte folgendermaßen gekennzeichnet: VI. Vereinigte Theater. 1849-1854. 1849. Sommer.

Wurda.

„Scheindirector bin ich, hab' nichts im Theater zu sagen;
Nur Tenorist blieb ich noch aus grauer, vergangener Vorzeit."

Maurice.

„Warum krittelt und schreit Ihr über das schlechte Theater?
Selber tragt Ihr die Schuld, da Ihr zum Director mich wähltet."

Heinrich Marr.

„Darauf geb' ich mein Wort: so lange ich Regisseur,
Spielet kein Anderer hier eine Rolle, in der ich einst glänzte."

Mad. Petzold. [1]

„Zischt gleich das ganze Parket, schilt meine Erscheinung burlesk,
Bleibst Du, Maurice, nur mir hold, nicht scheert dann das Publicum mich."

Mad. Baison.

„Gleichviel ob dumm oder klug, ob gründlich ein Kritiker sei,
Lobt er den Baison mir nur, bewundre ich seine Kritik."

Dawison.

„Schuf auch die tück'sche Natur mich zu ganz anderm Gewerbe,
Machet Israel dennoch mich durch die Claque zum Künstler.
Liebe, Verzweiflung und Wuth bring' durch die Nase ich nur,
Zuschauer, Dir zu Gehör; durch die Nase allein bin ich Künstler."

[1] Die Jahreszeiten 1849 Nr. 26, Seite 838, theilen folgende „Zuschrift an die Redaction" mit: „Die Abonnenten des ersten Ranges und Parkets im Stadttheater sind fest entschlossen, sich durchaus die Madame Petzold nicht aufdringen zu lassen, sobald sie in Rollen auftritt, die nicht in ihrer Sphäre liegen, das heißt, jede Anstands- und vornehme Damenrolle. Hamburg, am 22. Juni 1849."

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Während diese Xenien erschienen, wünschte ein Wochenblatt im Ernste: „man möge die classische Tragödie vorläufig eher ganz ruhen lassen, als sie so verstümmelt, ja völlig unkenntlich vorzuführen, wie es mit „Don Carlos“ und der total verunglückten „Maria Stuart“ geschehen sei.“ Der Zustand des Dramas wurde als „äußerst bedenklich“ bezeichnet; aber statt dasselbe zu heben, gab Maurice es lieber auf. Im Stadttheater stützte er sich hauptsächlich auf die große Oper, während dem Thaliatheater die beschränktere Sphäre des bürgerlichen Lustspiels und der Spieloper verblieb; doch auch die vorhandenen musikalischen Kräfte waren so lückenhaft, daß, als Johanna Wagner in den „Hugenotten“ ihr Engagement antrat, der Soldatenchor wegbleiben mußte, weil der Tenorist fehlte, der das berühmte „Rataplan“ hätte anstimmen können.

Unter solchen Umständen wurde zu dem alten Palliativ gegriffen; Gäste, Gäste, immer neue Gäste mußten aushelfen. Vom 1. April bis 1. December 1849 erschienen deren in Oper und Schauspiel achtundsechszig auf den vereinigten Bühnen; da jeder einzelne öfter auftrat, so verging wieder einmal kein Abend ohne Gastrolle. Bei einer Sonntagsvorstellung waren daher gelegentlich nicht weniger als 800 Thaler Gold an Gäste zu bezahlen. Das Publicum war gegen diesen Reiz längst so stumpf, daß es sich bald um seine früheren Günstlinge, wie z. B. Döring, nicht mehr kümmerte; wie sollte auch das Meisterspiel eines einzelnen Künstlers anlockend erscheinen, wenn derselbe sich durch die anderen Mitwirkenden eher gehemmt, als unterstützt sah! Als erschwerender Umstand trat hinzu, daß diese Gastvirtuosen beständig das ewig Gestrige vorführten; statt durch Schaden klug zu werden und neue Stücke mitzubringen, spielten sie lieber vor leeren Bänken. Die Kritik erklärte im

1849, Juni.

Juni 1849 grade heraus: Döring aber- und abermals im (sechsmal rasch nach einander von ihm gespielten) „Verschwiegenen wider Willen“, in den „Drillingen“ oder in ähnlichen Erbärmlichkeiten sehen zu sollen, sei ein unverschämtes Ver-

langen. Erst nach diesem deutlichen Winke ward „Prinz Friedrich“ von Laube mit Döring als König neu gegeben, machte aber wenig Glück und erlebte nur drei Wiederholungen mit dem Fremden. Genau die nämliche Erfahrung, wie der Berliner Künstler, zog sich im Mai 1850 Emil Devrient zu, dessen „theils vorsündfluthliches, theils triviales Repertoire“ („Menschenhaß und Reue“, „Lorbeerbaum und Bettelstab“, „Memoiren des Teufels“ u. s. w.) Niemand anlockte. VI. Vereinigte Theater. 1849-1854. 1850. Mai.

Als hätte Maurice sich beeilen wollen, alle in Bezug auf sein Directorat gehegten Befürchtungen zu erfüllen, so führte er noch 1849 unter jenen achtundsechszig Gästen seiner Theater den Thiermimiker Eduard Klischnigg vor, welcher „Kunst“-Gebilde wie „Jocko, den brasilianischen Affen“ und den Affen Mamock, im „Affen und Bräutigam“ verkörperte. Beide Quadrupeden ließ er an nicht weniger als fünfzehn Abenden auftreten. Von der ganzen Scheußlichkeit dieses Treibens hat man erst dann einen schwachen Begriff, wenn man das Bild dieses Affenmenschen oder Menschaffen sieht, welches der Bäuerlesschen Theaterzeitung beigelegt wurde, als diese Niedertracht in Blüthe stand. Das „gemüthliche“ Wien schenkte dem dankbaren Vaterlande, wie den „Hund des Aubry“, so auch den „Affen und Bräutigam“; Nestroy war es, der die zuletzt genannte Posse „dichtete“. Jenes Bild zeigt ihn als Bedienten Hecht mit dem Kammermädchen Genovefa vor dem Klischnigg-Affen knieend; Hecht fragt ihn: „Billigen Sie unseren Bund?“ und Mamock grinzt dazu seinen Segen. Das Ganze ist von unsäglicher Plattheit; und damit begann Maurice seine Unternehmung!

Durch ähnliche Abscheulichkeiten entwürdigte sich nun das Theater fort und fort. Nach Klischnigg veranstaltete Rappo nebst „Gesellschaft“ nicht weniger als achtundzwanzig „japanisch-plastisch-athletische Akademieen“; der „Admiral“ Tom Pouce — ein Zwerg, der Comödie spielte — quäkte etliche Rollen; „mimisch-plastische Posituren“ wurden dargeboten; „icarische

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Spiele“ diverser Gauklerbanden würzten den „Kunst“-Genuß; ein Herr Keller (hochtrabend nannte er sich „Professor“) zeigte lebende Drehbilder, wie man sie wächsern im Schaufenster eines Friseurladens erblickt; ungarische „Gymnastiker“ wechselten mit englischen; diesen wiederum folgten „Lufttänzer“ u. s. w. u. s. w. Ja, so sehr stand das Equilibristen- und Springerwesen in Blüthe, daß 1852 die „kaiserlich persischen Hof-Gymnastiker“ Hussein Beck und Hassan Aga Alif mit ihrer Akrobatengesellschaft verschrieben wurden und vierzehn Vorstellungen gaben; sie wurden abgelöst durch eine Truppe von Kabylen aus der Wüste Sahara unter Führung von Mahomet Ben Said. Diese wilden Kerle producirten sich sieben Mal.

Neben solchen Dingen nehmen sich „Magier“, wie ein indisch-chinesischer „Professor“ Hermann aus Hannover, der fünfundzwanzig Vorstellungen gab, verhältnißmäßig harmlos aus; M. G. Saphir mit seinen fad und fader werdenden Witzhaschereien erschien fast classisch. Das treffendste Scherzwort sprach er damals nicht öffentlich, es drang aber doch ins Publicum. Saphir traf einen der beiden Bühnenvorstände in einem Kaffeehause beim Schach; nachdem er dem Spiel eine Zeitlang zugeschaut, nahm der Humorist seinen Hut mit der Bemerkung: „Es hat mich innig gefreut, lieber Director, von Ihnen heute einmal einen guten Zug gesehen zu haben.“

Virtuosen aller Art und auf allen möglichen Instrumenten fehlten natürlich nicht; einer derselben war der Pianist Dreyschock, dem sogar ein Gedicht von drei sechszeiligen Strophen

1853. 24 Januar.

gewidmet wurde (24. Januar 1853). Als Jemand den Virtuosen begeistert pries, sagte Glaßbrenner witzig: „Was ist denn da zu verwundern? Mit drey Schock Fingern ist so etwas wohl zu leisten.“ Eine nicht unbedeutende Zahl Concertirender kam aus Ungarn; die politischen Verhältnisse nöthigten Viele, den Wanderstab zu ergreifen und jenseits des Oceans

1850.

sich eine neue Existenz zu gründen. Am 1. October 1850 gab

das Stadttheater dem ungarischen Componisten Bartay Gelegen- VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.
heit, sein „Ungarisches Tongemälde“ zur Aufführung zu brin-
gen; er dirigirte es persönlich, und die besten Kräfte der Oper
wie des Schauspiels wirkten darin mit. Man hörte eine
„Ungarische Ouvertüre: Erinnerung an die Heimath“, ferner
„Kossuths Flucht mit den Honveds,“ endlich „Kossuths Abschied
vom Vaterlande“ u. s. w., ohne daß diese Tonschöpfungen
großen Anklang fanden. „Es ist mehr ihr trauriges Verhäng-
niß, als der innere Werth ihrer Musik, wodurch die Sym-
pathie der Deutschen für die unglücklichen Söhne Ungarns
erweckt wird,“ lesen wir; Manchem wollten diese Auswanderer
weit ehrwürdiger erscheinen, als die billigen politischen Märtyrer
aus der vormärzlichen Zeit, welche, wie z. B. Hoffmann von
Fallersleben und Andere, einst in deutschen Landen von Stadt
zu Stadt als „Verfolgte“ mit ihrem Schmerz hausiren gingen.

Kindercomödien und Kinderballete waren oft auf dem Re-
pertoire; außer den Kindern Galsters producirten sich Amalie,
Cäcilie, Anna und Ferdinand Wollrabe, Sprößlinge der in
Hamburg verzweigten Künstlerfamilie;[1] der fünfjährige unga-
rische „National-Tänzer“ Hermann Königsbaum gab vier, die
Balletmeisterin Frau Josefine Weiß mit ihren 48 Elevinnen
in einem einzigen Sommer (1851) gar 60 Vorstellungen. Die 1851.
guten Hamburger zerbrachen sich den Kopf: ob dies Kinderballet

[1] Ihr Vater Ludwig Wollrabe, geb. am 26. März 1808 zu Hamburg, starb am 26. Januar 1872 in Prag. Von ihm erschien eine Selbstbiographie (Hamburg, 1870); er ist der Sohn des am 30. Januar 1818 in einem Alter von 73 J. 5 Mt. zu Hamburg verstorbenen August Ludwig Wollrabe, der am 27. Februar 1847 sein 50jähriges Jubiläum als Hautboist am Stadttheater beging (vergl. Freischütz, 1847, Nr. 3, 8 und 10). Von letzterem rührt die mehrerwähnte, leider sehr unzuverlässige Chronologie her. Ludwig W., der Autobiograph, hatte eine Schwester Sophie und einen Bruder Heinrich, beide dem Theater angehörig; seine erste Frau, eine Stieftochter des Schauspielers Otto Bachmann, starb 1848 in Baden bei Wien; sie war die Mutter der oben genannten Kinder. 1854 am 17. April heirathete L. Wollrabe die Tochter des Baßbuffo C. Th. Müller, Minna; diese wirkte 1870 am Stadttheater in Hamburg als Schauspielerin.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

wohl eine Tugendschule für die kleinen Mädchen sei? Es war rührend, Einige zu finden, welche dieses frommen Glaubens lebten, ja, ihn öffentlich verkündigten.

Dem Tanzvergnügen ward überhaupt erhöhte Sorgfalt gewidmet; es kamen jetzt gleich ganze Tänzerfamilien. Eine englische, Price, gab siebenzehn Vorstellungen; die Familie Fenzl aus München führte mit vereinten Kräften fast ein Dutzend neuer Ballete auf einmal vor. Italienische, ungarische, dänische, französische Tänzer wechselten mit einander ab; im Süden das schöne Spanien war ebenfalls in hervorragender Weise vertreten. Zuerst erschien Señora Petra Camara, Tänzerin aus Madrid, „nebst Gesellschaft," dann in sechszehn Vorstellungen die Pepita, von der ein Bericht wegwerfend sagte: „sie wirke nur, weil ihre Gazekleidchen noch kürzer seien, als die Röcke der Vierländerinnen."[1] Freilich hatte die Art und Weise des Tanzens sich nach und nach gründlich verändert; als die erste Solotänzerin der

1852.

Pariser Großen Oper, Flora Fabbri, 1852 gastirte, erkannten Einsichtige den Unterschied bereits sehr genau. Zwar rühmte man ihre Technik, ihre Kraft, ihre Sicherheit; dennoch erklärten sie Jene welche Fanny Elßler und Lucile Grahn gesehen, für nichts, als eine „vollendete Handwerkerin im Vergleich zu genialen Künstlerinnen. Es fehlt Mad. Fabbri der Funke höherer Begabung; sie tanzt nur mit den Füßen. Ihre Pantomime ist gewöhnlich, ihr Gesicht, alles Ausdruckes unfähig, zeigt das stereotype Lächeln einer Maske." Noch strenger saß man über Petra Camara zu Gericht, welche man „allzu spanisch gepfeffert" nannte; „große Kunst verrathen solche Leistungen nicht, es ist nur ein unablässiges Verdrehen und Winden der Arme oder Vibriren mit den Beinen, wobei das Aufheben der Unter-

1 Als sie 1856 sieben Mal auf dem Thaliatheater tanzte, erschien in drei Auflagen: Pepita de Oliva: frei nach Schiller und Goethe. (Vignette: 2 Tänzerinnen.) Ein Festgeschenk für alte und junge Narren. Von ihrem Cousin Don Meyer de Oliva. Hamburg. B. S. Berendsohn 1856. 16 Seiten Sedez.

und Oberkleider, sowie das energische Rasseln der für diese Art von Tänzen ganz unentbehrlichen Castagnetten niemals fehlt. Wer noch Sinn für Aesthetik der Tanzkunst hat, der kann sich von solcher durch Schminke und Flitter aller Art aufgeputzten Lüsternheit nur abgestoßen fühlen." VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Fanny Elßler gab zwar unter Maurice und Wurda gleich im Sommer 1849 noch einen Cyclus von 34 Rollen, schied aber bald darauf für immer von der Bühne. Drei Dichtungen wurden ihr gewidmet: „Huldigung dem Fräulein Fanny Elßler" (zwei Sonette), „An Fanny Elßler, zum 23. Juni 1849" (ihrem 39. Geburtstage), endlich: „Der unvergleichlichen Künstlerin Fanny Elßler am 26. August 1849." Die Verehrung, welche man ihr in Hamburg entgegentrug, bestimmte sie, sich hier niederzulassen; sie bezog das Haus Alsterterrasse Nr. 1 vor dem Dammthor. Sehr häufig sah man sie mit ihrer Tochter[1] im Theater, dem sie das freundlichste Andenken bewahrte; als 1853 Wilcke ein Benefiz hatte, warf sie ihm einen Kranz mit der Widmung: 1849. Sommer.

„Gedenke was ich war, nicht was ich bin;
Den echten Künstler kränzt die Künstlerin."

Die Gesammtzahl der Gäste und Debütanten aus den Jahren der Vereinigung mag sich auf rund 400 belaufen haben; die Gäste kamen theils alljährlich wieder, theils gaben sie gleich Dutzende von Rollen. Die historische Darstellung hat sich nur um die allerwenigsten zu kümmern; einige sind dem Leser bereits bekannt, andere werden es später werden, noch andere verdienen es nicht zu sein. Aus der Zahl der Schauspieler möge Ludwig Dessoir von Carlsruhe (später in Berlin) genannt werden, der 1849 als Hamlet die Erinnerung an Baison nicht tilgen konnte, obwohl er sich als sehr tüchtig erwies. La Roche von Wien (1850) war schon durch frühere Gastrollen auf dem 1849. 1850.

[1] Fanny Elßler war die geschiedene Frau des Mediciners L. D. Véron, französischen Publicisten und Operndirectors († 27. September 1867).

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Thaliatheater beliebt; man schätzte ihn besonders in bürgerlichen Vätern und feinkomischen Charakteren. Einen Theil seiner künstlerischen Entwickelung (1823—1832) hatte er in Weimar durchgemacht, ohne daß die „Verirrungen" Goethes[1] und seiner Schule die dem Künstler innewohnende Fähigkeit zu scharfer Ausprägung seiner Gestalten gehemmt hätten; im Gegentheil verdankt La Roche grade der treuen Pflege jener Weimarischen Traditionen die ungeminderte Dauer seines Künstlerruhms. Während eines ungewöhnlich langen, reichen Lebens blieb er Ilm-Athen stets anhänglich, wie er denn auch eine Weimarerin, Auguste Kladzig, zur Frau hatte.[2]

Ein zweiter Wiener Gast war Christine Hebbel-Enghaus, die in fünf Rollen, darunter als Judith in ihres Mannes „Judith" auftrat und wehmüthige Erinnerungen an alte Zeiten weckte. Sehr hübsch sagt ein Bericht: „aus Freude, seinen früheren Liebling wiederum zu sehen, achtete das Publicum nicht auf die inzwischen entflohenen Jahre und beklatschte dieselben Rollen jetzt noch mit eben demselben Entzücken, wie einst." In Begleitung der Künstlerin kam Hebbel selbst wieder nach Hamburg, das er nach dem Brande noch nicht gesehen; die Pracht und Schönheit des Neubaus überraschte ihn sehr. Sein Drama dem Publicum annehmlich zu machen, wollte durchaus nicht gelingen, obwohl Christine Hebbel es zu ihrem Benefiz gewählt hatte (1. August 1850); von „Herodes und Marianne", das der Dichter mitgebracht, war gar keine Rede.[3]

1850, 1. August.

[1] Eduard Devrient: Schauspielk. IV, 184.

[2] In La Roches Biographie (Wien, 1873) steht S. 21: „(Nach Goethes Tode) nahm die tief erschütterte Wittwe des Dichterfürsten La Roche bei der Hand und führte ihn in das Sterbezimmer." Es ist der preisgekrönte Dichter Eduard Mautner, in dessen Garten diese Blüthe gewachsen ist.

[3] Dieser Aufenthalt des Ehepaares Hebbel in Hamburg ist bei Kuh (II, 393) höchst lückenhaft; von Frau Hebbels Gastspiel hat der Biograph gar nichts gewußt. Im Morgenblatt 1850, Nr. 223 S. 892 berichtete Amalie Schoppe über ihren Verkehr mit Hebbel. (Die Angaben über die Autorschaft der Aufsätze stammen aus dem Redactionsexemplar.)

In vornehmen Hamburger Kreisen fand er, dessen nicht ganz saubere Vergangenheit sittlich strengen Naturen nothwendig sehr anstößig sein mußte, auch jetzt keinen Zutritt; die oft wiederholte Behauptung: Hamburg sei eine „frivole" Stadt, ist eben lediglich albernes Touristengeschwätz. Wahr ist das Gegentheil. VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Bogumil Dawison, der 1849 an das Hofburgtheater nach Wien übergesiedelt war, vermochte 1851 „trotz aller Verhimmelung der im Interesse der Direction schreibenden Journalisten" als Gast „beim wirklichen Publicum (Claque und Freibillets können als solches nicht gelten) keinen Anklang" zu finden. „Dawison," urtheilte Ottilie Assing im Morgenblatt, „ist einer der Schauspieler, deren ganzes Streben lediglich auf den Effect gerichtet ist, und da Schönheitssinn, Poesie und Phantasie ihm abgehen und weder Persönlichkeit noch Grazie ihn unterstützen, so geräth er in seinen Darstellungen immer ins Forcirte, Fratzenhafte, so daß er dem Geschmack des Gebildeten unmöglich zusagen kann, welcher unangenehme Eindruck besonders durch das Organ des Mannes erhöht wird, indem er, ein Pole, nicht nur mit fremdartigem Dialect, sondern obendrein nur in Nasentönen spricht. Vergleicht man dieses Urtheil mit dem überströmenden Lobe der Journalistik, so stellt sich freilich ein großer Contrast heraus, der aber dadurch erklärlich wird, daß Dawison vom Anfange seiner künstlerischen Laufbahn an, statt eines Künstlers von der Musen Gnaden, ein Künstler von Recensentengnaden war." Kurze Zeit später überwarf sich Dawison mit seinem Wiener Director Heinrich Laube und ging zum Dresdener Hoftheater über (1. Mai 1854). 1851.

In kaleidoskopisch buntem Wechsel zog ein Gewirr von Fremdlingen aus allen Zonen neben jenen deutschen Künstlern vorüber. 1850 veranstaltete die Tragödin Dem. Rachel, unterstützt von Mitgliedern zweier Pariser Theater, fünf Vorstellungen in französischer Sprache; ein Berichterstatter wollte sie „zu den sogenannten Wundern in der Geschichte der Kunst" zählen. Gleichwohl hielt sich das Publicum anfangs zurück; die 1850.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

geforderten erhöhten Eintrittspreise wirkten als Schreckmittel. Erst als dieselben herabgesetzt waren, spielte Dem. Rachel vor gefülltem Hause; sie drückte nachmals ihre Verwunderung darüber aus: daß so viele Zuschauer mit dem Buche in der Hand ihrer Darstellung gefolgt seien. Man tröstete sie mit dem Beispiel Ludwig Devrients, der einmal geklagt hatte: „daß er in „König Lear" einem Kerl im ersten Range das Buch nicht habe aus der Hand spielen können, und er habe doch zuletzt für diesen Kerl allein gespielt."

Nach der Vorführung der Maria Stuart durch Dem. Rachel beging das Publicum die Wunderlichkeit: eine Declamation der Marseillaise stürmisch von ihr zu begehren; allerdings hatte dieselbe eine Art kunstgeschichtlicher Bedeutung. Man erinnerte sich, daß Dem. Rachel in Paris wenige Tage nach der Februar-Revolution gewaltigen Beifall durch den Vortrag jenes Gedichtes erzielt hatte; ihr Vater, ein schmutzig geiziger Jude, wollte von diesem Erfolge sogleich Nutzen ziehen und beschloß: mit der Marseillaise und seiner Tochter eine Reise durch Frankreich zu machen. Ledru Rollin, als Minister des Inneren, beeilte sich, den sinnreichen Einfall des Herrn Felix zu unterstützen; sein Cabinetschef, Elias Regnault, erließ an die Provinzbühnen folgendes Rundschreiben: „Die Hingebung, welche die Bürgerin Rachel für die Republik durch die bewunderungswürdige Ausführung der Marseillaise bewiesen, macht es wünschenswerth, daß sie auch in den Departements gehört werde. Ich bitte daher, der Bürgerin Rachel zur Erlangung dieses Zweckes in jeder Weise behilflich zu sein." Wirklich hatten sich französische Provinztheater 1848 bewogen gefühlt, Dem. Rachel zum Vortrage der Marseillaise eigens einzuladen; auch die Hamburger wollten sich daran begeistern. Allein der Bruder der Künstlerin gab im Namen seiner Schwester die Erklärung ab: „dieselbe sei seit achtzehn Monaten so leidend, daß die Aerzte ihr die Recitation jenes Gedichtes verboten hätten." Diese Enthüllung war freilich sehr merkwürdig, bewirkte jedoch

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

das Gute: daß ein deutsches Publicum davon abgehalten wurde, dem „chant de guerre de l'armée du Rhin“ Beifall zu klatschen. Entweder war es der großartigste Weltbürgersinn, oder der schmählichste Mangel an jeder nationalen Empfindung, vermöge dessen zu jener Zeit in Deutschland mit der Marseillaise ein wahrer Götzendienst getrieben wurde; auch von den ungarischen Musikern ward sie mehrfach verlangt.[1] Ob wohl ein französisches Publicum etwa Wilhelmine Schröder-Devrient aufgefordert hätte, Theodor Körners Freiheitslieder zu singen?

Genug, „der Geist trieb Fräulein Rachel nicht, dem Begehren des Publicums zu willfahren,“ wie ein Wochenblatt gar schön versichert; ihre Werthschätzung litt darunter keineswegs. Wenigstens wurde mit Büsten der Künstlerin, welche in den Schaufenstern friedlich neben Gipsköpfen des erhabenen Klopstock standen, ein schwunghafter Handel getrieben.

In jenen Jahren bereiste ein Mohr, Ira Aldridge, Deutschland mit einer Truppe englischer Schauspieler; in Hamburg erschien dieses Künstlerhäuflein 1853. Es führte auf: „Othello“ 4mal, „Macbeth“ 2mal, „The Padlock“ 5mal, „The Merchant of Venice“ und „Richard III.“; ein Epilog, gesprochen von Ira Aldridge, machte den Beschluß. In den Berichten fehlt es nicht an herzergreifenden Hinweisen auf die Bildungsfähigkeit der Neger, und man pries sich glücklich, über die Frage der Emancipation jener Schwarzen durch den Roman „Onkel Toms Hütte“ so gründlich unterrichtet zu sein. „Wer berechnet die großen, die unabsehbaren Folgen, welche von Afrika her für die Kunst und Wissenschaft, für Anpflanzung aller Felder des geistigen Lebens hervorgehen können, wenn diesen Unglücklichen die Civilisation zugeführt wird?“ fragte ein gewiß von Herzen braver Recensent. Wollheim — „der Mann der Gesinnung und der Speculation,“ wie ihn die

1853.

[1] Brachte doch auch einer der Theilnehmer am oben S. 201 geschilderten Feste des 18. October 1846 ein Hoch auf — Frankreich aus!

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Jahreszeiten nannten — nahm die Gelegenheit wahr, den Roman „Onkel Toms Hütte" zu dramatisiren; leider lauten die Kritiken über seine Arbeit sehr ungünstig. Aber vielleicht wollten die bösen Journalisten sich nur rächen, weil Wollheim es liebte, sie durch Coupletverse anzugreifen (z. B. in seinem Zauberspiele „Rosen im Norden").

Sänger und Sängerinnen ließen sich gleichfalls in fremden Zungen hören. Der vielen Italiener braucht nur im Allgemeinen gedacht zu werden; von den Franzosen (auch vierzig französische „Bergsänger" gaben ein „Nationalconcert") muß ein-

1849.

gehender die Rede sein. Zuerst 1849, dann ziemlich regelmäßig viele Jahre lang erschien der Tenorist Gustav Roger aus Paris, der nach und nach zum Lieblinge der Hamburger emporrückte. Zwar täuschte man sich nicht darüber, daß mancher Deutsche, z. B. Ander aus Wien, unvergleichlich viel frischere Stimmmittel besaß, allein man bewunderte die Kunst des Franzosen, mit den seinigen Haus zu halten. Rogers Schule, sein feuriges, manchmal vielleicht nach Effect haschendes Spiel gewann und sicherte ihm die Theilnahme der Musikfreunde, obschon sie es stets bedauerten, Roger bisweilen Künsteleien — wie das Singen in drei Sprachen an Einem Abend — nicht verschmähen zu sehen. Ein zuständiger Kenner urtheilte: „Warmes Gefühl und Geistesbildung verleihen Kunst-Adel, ohne welchen der Darsteller niemals interessant erscheinen kann; Roger besitzt diesen Adel. Er singt immer, er schreit nie; aber er singt nicht bloß den Ton, sondern das Wort, den Sinn der leichtverstandenen Phrase, und diesen Sinn mit dem charakteristischen Ausdruck, wie ihn die Person, welche er darstellt, äußern würde. Roger kann noch mehr von seiner Stimme verlieren, und wird doch hinreißen, wie die Schröder-Devrient hinriß: der Ton ist bei ihm nur Nebensache, der Geist, welcher diesen Ton beseelt, ist Hauptmittel zur Wirkung. Man kann einen Stimm-Ton haben, voll und klingend wie der Ton einer Orgelpfeife, und der gespannte Zuhörer vernimmt nichts, als: „Main Gefihl! O

Hümmel welk' ein Unglück! Dies Bildniß ist behzaupehrnd schehn!" — er zuckt die Achseln. Roger sang französisch, und man wußte, was er wollte; neben ihm sang man deutsch — und es hätte für owaihisch gelten können. Der Geist wirkt auf der Bühne, der Körper ist nur dessen Medium. Roger ist ein geistvoller Sänger. Er hat studirt — da liegt der Schlüssel." VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

1851 ward sein „Leben und Wirken" Gegenstand einer Broschüre von Adolf Bandemer, die um zwei Schillinge zu haben war; Roger selbst machte damals die Erfahrung seiner Landsmännin Rachel: daß die doppelten Preise, bei denen er anfangs auftrat, sich dem Besuche nur nachtheilig erwiesen. Sie wurden daher sehr bald erniedrigt. 1851.

Rogers Beispiel wirkte ansteckend; im Sommer 1852 erschien ein französisches Kleeblatt: die Herren Levasseur und Laborde nebst Demoiselle Cornelli, um die Ohren deutscher Barbaren mit den Resten ihrer Stimmen zu kitzeln. Allein sie erlebten das Schicksal Duprez'; die Hamburger protestirten dagegen: daß ihnen „der Abhub von Pariser Tafeln aufgetischt" werde. „Klagen die Herren Levasseur und Laborde über Vandalismus in Betreff des zischenden „Bonjour", der ihnen von deutschen Lippen entgegen tönte, so richten wir an sie die Frage: was ein französisches Publicum thun würde, wenn deutsche Kunst-Invaliden es wagten, mit ihrer Landessprache sich in eine Pariser Opernvorstellung zu drängen?" So ward mit Recht gesprochen, und die Antwort auf diese Frage konnte nicht zweifelhaft sein: „keine Scene würden sie beendigen; Pfeifen und das Geschrei: „Vorhang herunter!" würden ihnen die ersten Recitative vom Munde abschneiden. Wir — lassen ausspielen, quand même! Daß jedoch der unabhängige Theil des Publicums den unzeitigen Applaus, welcher nur zu oft eine durch verborgenes Räderwerk dirigirte Mechanik ist, mit kräftiger Opposition niederhielt, war in der Ordnung, denn diese Opposition sprach es aus: daß wir die Erlaubniß, ausnahmsweise in fremder Sprache auf unseren Brettern zu singen, nur an 1852, Sommer.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

solche Künstler ertheilt wissen wollen, die, wie Roger, als Muster für unsere Sänger gelten können, nicht aber an Mittelmäßigkeiten."

Die schwedische Nachtigall, Jenny Lind, war unterdessen über die Sittlichkeit der Schaubühne plötzlich anderen Sinnes geworden und trat als Opernsängerin nicht mehr auf, doch

1849.

wirkte sie am Bußtage 1849 als Gabriel und Eva in Haydns „Schöpfung", wiederholte auch diesen Gesang im December und ließ der „Schöpfung" Opernarien folgen. Ein Recensent erklärte sich „um einen Genuß reicher, der selbst für den drei- und zehnfachen Preis nicht zu theuer erkauft gewesen wäre. Solche Genüsse sind überhaupt nicht nach irdischen Werthen zu messen; eine Stunde, in welcher unser unsterbliches Wesen in den geöffneten Himmel schaut, ist ein Reichthum, den die arme Erde mit allen ihren Schätzen nicht aufwägen kann." Noch verrückter hieß es weiter: „Jeder Tag, an welchem Jenny Lind diese heiligende Musik vorträgt, wird zum Festtage werden und den Bühnenraum in einen Tempel des Herrn wandeln, in welchem andachtsvolle Herzen der Verkündigung Seiner Ehre und Seines Preises lauschen. Und zu diesem Gesange die liebliche Erscheinung, ihr Gewand die Farbe der Unschuld, ihr ganzer Schmuck nur eine weiße Rose, ihr Blick Andacht — so schien sie ein Seraph, höheren Räumen entstiegen." Leider hatten solche Lächerlichkeiten, welche sich in dem verständigen Hamburg übrigens im Ganzen selten so breit machten, ihre sehr ernste Seite. Wie entschieden man auch das anspruchsvolle Auftreten der Bühnenkünstler mißbillige: Menschen, denen Dinge gleich den angeführten gesagt werden, müssen nothgedrungen dem Größenwahn verfallen. Sehr richtig erkannte Feodor Wehl, daß auch die Kritik in Deutschland am Ruin des Theaters mit Schuld sei; „sie hat," sagte er 1849 in der Europa[1] „voll unverantwortlicher Verblendung sich ganz auf die Seite der

[1] Nr. 15 vom 12. April: „Die nichtsnutzige Kritik."

Schauſpielkunſt gewendet, während der Autor unter deren Pantoffelregiment gekommen iſt. Einer Charlotte von Hagn, Fanny Elßler, Jenny Lind hat die deutſche Kritik wahre Liebeserklärungen geſchrieben; und nicht ihnen allein. Jede Bohnenſtange, die eine Griſeldis brüllte, war eine Meiſterin, welche das Stück erſt zur Geltung brachte; jeder Meilenzeiger, der einen Schiller in den „Carlsſchülern“ ſpielte, galt für ein Genie, das dieſem Schauſpiel erſt auf die Beine half. Tauſendfach haben wir leſen müſſen, daß nur die Darſteller die neuen Stücke gehalten hätten; ſelbſt von Goethes und Schillers Werken wurde dies geſagt. Einen Erfolg des Autors erkennt die deutſche Kritik nie und nirgend an; wenn ſein Stück gefällt, ſo verdankt er das den großen Künſtlern, die darin geſpielt.“ VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

1852 ertönte plötzlich ein Ruf von neuen Triumphen der alten Henriette Sontag; daß die Sechsundvierzigjährige als Gräfin Roſſi wieder öffentlich ſang, erregte Aufſehen. Sofort ward ſie für Hamburg engagirt; die Verehrer Johanna Wagners ergrimmten, und es bildeten ſich zwei Parteien: Sontagianer und Wagneriten; Zeitungsnotizen vermehrten die Spannung — das Sontagsfieber aus den Tagen Tobias Sonnabends ſchien, wenn man dem Druckpapier glauben durfte, verſtärkt zurückgekehrt. Es hieß: nur mit Lebensgefahr ſeien Billets zu erhalten; im Inſeratentheil der Nachrichten wurden täglich Plätze zu einem, ja, zu zwei Louisd'or geſucht. Endlich las man, die Erwartete ſei angelangt; Maurice und Wurda in ſchwarzem Frack und weißer Halsbinde hätten ſie am Bahnhof empfangen, um ſie feierlich in die ihr reſervirten neun Zimmer eines erſten Hôtels zu führen. Und nun kam der Tag des erſten Auftretens; man ſah — ein halb leeres Theater, man hörte — eine Stimmruine; alle „Lebensgefahr“, alle „Louisd'ors“ waren Manöver der Direction geweſen, die es natürlich auch nicht fehlen ließ an Kränzen, Bouquets und Gedichten — gelben, blauen und rothen, die von oben herab flatterten, von wo der Segen kommt. Doch das Publicum verhielt ſich kühl; die Wohl- 1852.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

wollendsten nannten Henriette Sontag „ein fein und zart ausgeführtes Miniaturbild, dessen Farben mit der Zeit verblichen sind." Jenny Ney, später die Gattin Emil Bürdes, gehörte

1853, Mai.

im Mai 1853, „als die Bühne mit ihrem beständigen Kommen und Gehen an eine Karawanserei erinnerte," ebenfalls zu den Wandervögeln. Die 27jährige Künstlerin, erst seit wenig Wochen Mitglied des Dresdener Hoftheaters, machte damals ihren ersten größeren Ausflug; „ihre Aufnahme in Hamburg hat Jenny Ney plötzlich aus fast obscurem Wirken in den breiten Strom der Oeffentlichkeit versetzt," bemerkte ein Blatt. Allerdings war diese Aufnahme sehr glänzend; man rechnete die Fremde „zu den Prachtexemplaren der Kunstgenossenschaft, ja, der Menschheit," und ein Börsenscherz nannte die Hamburger „sehr neygierig." Gleichwohl fand man das Spiel der Sängerin kalt und steif; fast noch mehr stand ihr das abgegriffene Repertoire im Wege, welches sie vorführte. Selbst der größte Musikfreund konnte sich nicht mehr entschließen, das anhaltende Einerlei von Werken, wie „die Hugenotten," „Robert," „Lucrezia Borgia," „die Jüdin" u. s. w. immer und immer wieder zu hören, lediglich um eine neue Primadonna darin zu bewundern.

1849.

Beifällig gastirte 1849 die tüchtige Sängerin Hermine Küchenmeister, eine Tochter Rudersdorfs, am 12. December 1822 in der Ukraine auf dem Landsitze Iwanowsky geboren. Als sie drei Jahre zählte, verließen ihre Eltern Rußland, da ihr Vater die Stelle eines Concertmeisters in Hamburg angenommen hatte; wir kennen ihn als Dirigenten der Musik zu „Egmont" am 3. Mai 1827. Herangewachsen, ward Hermine Rudersdorf von Marianne Sessi zur Künstlerin ausgebildet; dann heirathete sie 1844 zu Frankfurt a. M. den Mathematiker und Astronomen Dr. C. J. Küchenmeister. Am 5. Juni 1806 zu Braunschweig geboren, kam er zugleich mit seiner Frau nach Hamburg, wo er als Privatgelehrter blieb, bis er 1876 am 18. Juli starb. Frau Küchenmeister-Rudersdorf trennte sich früh von

ihrem Gatten und ging nach London, um dort Gesangsunter- VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.
richt zu ertheilen.

Eine der Töchter des Directors Cornet, Fanny, damals am Hoftheater zu Wiesbaden angestellt, gastirte 1850 als 1850.
Gemmy im „Tell"; sie war Anfängerin, doch nahm man sie freundlich auf. Sie ward nachmals Mitglied des Hamburger Stadttheaters; am 3. April 1861 verheirathete sie sich zu Pesth mit Gustav Drasche.

Endlich werde ein Debütant erwähnt: Friedrich Ludwig Schmidt, der Enkel des einstigen Directors. Er hatte sich zum kräftigen, schönen Manne mit weicher, wohlklingender Baritonstimme entwickelt; als Jäger im „Nachtlager" machte er am 30. September 1853 seinen ersten theatralischen Versuch. Die 1853, 30. Septbr.
Hamburger kamen ihm sehr freundlich entgegen, und Schmidt verdiente diese Gunst; die Presse rühmte namentlich „seine einnehmende Gestalt, seine gute Körper- und Geistesbildung, sowie die Seele und den Ausdruck seines Gesanges." Der Künstler trat später ausschließlich zum Schauspiel über und wirkte lange Jahre am Thaliatheater, zu dessen tüchtigsten Kräften er gehörte. 1874 ward er Mitglied der Hofbühne zu Berlin.

Natürlich behaupteten die zahlreichen Gäste stets maßgebenden Einfluß auf das Repertoire; von irgend welcher Sorge um dasselbe, oder gar von einer Förderniß deutscher schriftstellerischer Bestrebungen war nicht mehr die Rede. Die Vereinigung der Theater bereitete der führenden Stellung Hamburgs im deutschen Musik- und Literaturleben ein klägliches Ende. Einst, ja, noch unter Baison war die Hamburgische Bühne eine Pflanzschule für Novitäten gewesen; andere Bühnen des Vaterlandes gaben acht: ob und wie ein Stück, eine Oper hier gefalle. Noch „Deborah" hatte von hier aus, wie Mosenthal selbst dankbar erzählt, seine Geltung gewonnen.[1] Tonangebend war Hamburg in Fragen der dramatischen Literatur und Musik

[1] Vergl. „Die Gegenwart", Berlin, Band VI, Nr. 35, S. 136.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

fortan nicht mehr; die nachhinkende, abwartende Haltung der Bühne mußte die Hanſaſtadt in die dritte oder vierte Reihe drängen, während ſie an der Spitze hätte ſtehen ſollen. Denn woher, als von Hamburg aus, ſollte ein neuer Aufſchwung des vaterländiſchen Kunſtlebens erhofft werden? Von Hamburg aus, wo Rückſichten auf „Hof-Intereſſen“ und „Allerhöchſtes“ Separatbelieben nicht gelten konnten? Wo der Autorname des „Revolutionärs“ Richard Wagner nicht verpönt, nicht geächtet ſein durfte? Wo keines Intendanten übertriebene Beſorgniß Stücke zu verſtümmeln brauchte, wie es z. B. in Braunſchweig mit Hackländers „Geheimem Agenten“ geſchah, deſſen Handlung auf jener Hofbühne „in Italien“ ſpielen mußte, während ſämmtliche Perſonennamen umgetauft und verwälſcht waren?

Daß Hoftheater Rückſichten nehmen müſſen, die kein Stadttheater anzuerkennen braucht, wird nur der Roheſte beſtreiten. Den Fürſten Hunderttauſende für mittelmäßiges Comödienſpiel abnehmen und obendrein ihr Gefühl verletzen wollen, iſt verzweifelt naiv. Ihr Gefühl! Nicht ihre Vorurtheile. Wenn Friedrich Bodenſtedt verlangt,[1] daß deutſche Hofbühnen ſein Drama von der Ermordung des Kaiſers Paul geben, ſo empört uns der Gedanke: etwa der Großherzog von Sachſen ſolle ſich den ſchrecklichen Tod ſeines Großvaters coram populo auf ſeiner Bühne behaglich vorſpielen laſſen und wohl noch dazu applaudiren. Solche Zumuthung ſtreitet wider alles Gefühl. Wenn aber, wie unter E. Schütz in Braunſchweig, die Perſonenfolge auf den Zetteln zu „Emilia Galotti“ geändert und der Prinz von Guaſtalla „aus Rückſichten“ obenan geſetzt wird, ſo iſt das lächerlich; daß der Prinz bei Leſſing den vierten Platz einnimmt, kann nur dem Vorurtheil bornirter Schranzen anſtößig ſein. Es kommt eben darauf an, daß ein tactvoller, hochſinniger Mann mit ſicherer Hand die Grenzen angebe, wo die einem Hoftheater unerläßlichen Rückſichten beginnen; leider waren die

[1] „Theater“, Berlin 1876, im Vorwort.

Intendanten nicht immer solche Männer. Kleinliche Aengstlichkeit führte sie meistens zu weit; wir lasen, wie Toepfer und Gottschall sie deshalb sogar einer Schädigung der gesunden Entwickelung unserer Literatur beschuldigten. Die Bühne der freien Stadt Hamburg brauchte die vaterländische Dramatik durch engherzige Rücksichtnahmen nie zu beeinträchtigen; grade in jenen Jahren der Reaction hätte von hier aus ein belebender Hauch das gesammte Vaterland erquicken können. Ganz richtig bemerkte ein Blatt: „Ein neues, immer frisches Repertoire wird die Kritik fortwährend in Athem halten; das Publicum, welches wenig Antheil an neuen Aufführungen nimmt, wenn diese zufällige und gewissermaßen rein zwecklose, d. h. solche sind, die weder ein künstlerisches, noch ein anderes Interesse zeigen, — das Publicum wird, sobald es ein solches Interesse wahrnimmt, unwillkürlich zu den dargebotenen Neuigkeiten hingezogen. Es lernt fühlen, daß es mit seinem Urtheil Einfluß auf ganz Deutschland ausübt; eben darum wird es mit desto größerer Theilnahme zu ersten Aufführungen herbeigeströmt kommen."

Solche Gesichtspunkte waren Maurice und Wurda fremd; den Hinblick auf Verpflichtungen gegen die deutsche Literatur durfte man bei ihnen nicht suchen. Es wurde statistisch bewiesen, daß an den deutschen Theatern in Riga und St. Petersburg das vaterländische Drama sorgfältiger gepflegt sei, als in der zweiten Stadt des Heimathlandes, und die beschämende Forderung wurde von der Presse erhoben: der Direction von Seiten der Actionäre einen literarischen Beirath an die Seite zu setzen, eventuell: dem vorhandenen Nothstande durch Ernennung sachverständiger, mit weitgehenden Vollmachten ausgerüsteter Regisseure ein Ende zu machen. Beredter als Alles spricht für die Höhe dieses Nothstandes die Thatsache, daß auf Grund der allgemein gegen die Leitung herrschenden Erbitterung sogar ein eigenes Wochenblatt ins Leben treten und lange bestehen konnte: Carl Toepfers von Robert Heller und anderen Stimmführern in der Tagespresse warm begrüßte Zeitschrift:

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854. 1852.

„Der Recensent.“ Die erste Nummer ward am 1. Februar 1852, die letzte am 28. April 1855 ausgegeben; und wie vollkommen gleichgiltig sich auch die Unternehmer gegen Toepfers Aeußerungen verhielten: sein kritisches Wirken war auch jetzt wieder ein Gewinn. Mit wachsendem Unbehagen hatten sich die Hamburger ihrer Bühne entfremdet; Toepfer lieferte für diese zunächst nur instinctiv empfundene Abneigung aller Gebildeten die treffendste, kunstwissenschaftliche Begründung. Noch mehr: der Ton, auf den bisher die im Ganzen nachsichtige Kritik durchweg gestimmt war, änderte sich plötzlich; es kamen „mit Einem Male und von allen Seiten Nothschreie, Weh- und Anklagen, Vorwürfe und Angriffe“, und die Jahreszeiten wunderten sich dieses „so raschen wie allgemeinen Umschlags“ nicht wenig. Toepfer urtheilte auch jetzt wieder mit dem größten Freimuthe; ihn bestach es nicht, daß eine der ersten Novitäten auf den Vereinigten Theatern sein Lustspiel „Rosenmüller und Finke“ (26. April 1849) gewesen, das mit Jubel aufgenommen und seitdem gar häufig wiederholt war.

1849. 26. April.

Wie nun die Hamburger Bühnen aufhören, mit Neuigkeiten in Oper und Drama bahnbrechend voranzuschreiten, so verliert auch die öffentliche Meinung über diese Neuigkeiten an Bedeutung, insofern sie nicht mehr gleichsam als Prägestempel gelten kann, die einer eben in Umlauf kommenden Münze von vorn herein ihren Werth aufdrückt. Das bisher so wichtige Hamburger Urtheil wird relativ gleichgiltig, denn die allgemeine Stimme des Vaterlandes hatte fast immer schon entschieden, wenn jenes Urtheil erst angerufen wurde. 264 Novitäten, vertheilt auf etwa 2800 Spielabende, wurden in den vier Hauptjahren der Vereinigung (1. October 1849 bis 30. September 1853) vorgeführt; darunter waren 130 deutsche Original-Arbeiten und etwa 50 Ballets; die übrigen 84 waren übersetzt. Die Gesammtsumme der Acte betrug 654; man gab 104 einactige, 27 zweiactige, 71 dreiactige, 29 vieractige und 32 fünfactige Stücke; außerdem 1 siebenactiges. Es zeigt sich deutlich,

wie sehr das leichtere Genre bevorzugt ward. Neu einstudirt wurden in jenen vier Jahren 225 Stücke mit 729 Acten; eine Thätigkeit, zu der meist die zahllosen Gäste Veranlassung gaben. VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Nicht nur die wenigen guten Kräfte, welche hie und da gewonnen worden, hatten den Aufenthalt an Hamburgs Vereinigten Theatern bald satt, sondern sogar Mitglieder, die seit Jahrzehnten in der Stadt angestellt und mit deren Kunstleben innigst verwebt waren, gingen auf und davon. So verließ 1850 der Capellmeister Krebs den Schauplatz einer dreiundzwanzigjährigen ehrenvollen Thätigkeit, um eine Stellung am Hoftheater zu Dresden anzunehmen, wohin ihm seine (zweite) Braut, Aloyse Michalesi, schon vorangegangen war. Um sein Amt bewarben sich u. A. Schindelmeißer, Suppé, Lortzing und Ferd. Hiller; man besetzte dasselbe mit Richard Wagners Nachfolger in Dresden, Carl Emanuel de Barbieri, 1822 zu Genua geboren. Er heirathete am 8. December 1852 zu Hamburg in zweiter Ehe die jüngste Tochter des Bassisten Woltereck, welche am 12. December 1830 zu Hamburg geboren worden; 1853 ging er als Capellmeister nach Bremen und Ignaz Lachner trat an seinen Platz. Die erste Oper, welche dieser dirigirte, war „Fidelio" (2. October 1853). Als Musikdirectoren fungirten außerdem E. Stiegmann, Canthal und der junge Kappelhofer. 1850. 1853, 2. October.

Dem Capellmeister Krebs folgte die nicht minder eng mit Hamburg verbundene Elisabeth Schmidt-Schröder, welche am 24. April 1852 nach einer Kunstpause von zwanzig Jahren als Tragödin wieder auf jenen Brettern erschienen war, wo sie einst als Sängerin glänzte. Die reactionäre Zeitströmung hatte ihren freidenkenden Gatten bewogen, mit seiner Familie nach St. Louis in Amerika auszuwandern; er fand jedoch auch hier die Verhältnisse nicht nach Wunsch und kehrte mit den Seinigen zurück an den heimischen Herd; Elisabeth Schmidt wandte sich aufs neue der Bühne zu. Es geschah mit Glück; „wir haben," sagt ein Bericht nach ihrem ersten Versuche als Sappho, „einmal wieder Verse recitiren hören, wie sie recitirt 1852, 24. April.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

werden sollen; seit langer Zeit hatten wir darauf verzichtet." Leider versäumte die Direction den Zeitpunkt, die Künstlerin zu gewinnen. „Sie würde einen gediegenen Mittelpunkt für das weibliche Personal gegeben haben," klagte Toepfer, als sie geschieden war; „das naturalistische Hinreden wäre durch das Hören eines solchen Musters auf bessere Bahn gelenkt." Ihr dritter Act der „Deborah" sei, wie derselbe Gewährsmann bemerkte, „ein tadelloses Kunstwerk;" ihr Weib aus dem Volke „übertreffe an Wahrheit und erschütternder Wirkung alles, was seit langer Zeit in dieser Gattung auf der Bühne gesehen wurde". Andere Berichte stimmen rückhaltlos in dieses Lob ein; es schien: „als seien die edelsten Vorzüge der Mutter auch auf diese Tochter übergegangen." Maurice und Wurda waren für diese Vorzüge blind, und Elisabeth Schmidt folgte einem Rufe an die Stuttgarter Hofbühne.

Der Dritte, dessen Herz zeitlebens an seiner Vaterstadt hing, und der dennoch zur Zeit der Vereinigten Theater ihren Staub von seinen Füßen schüttelte, war Heinrich Marr. Er

1852.

ging 1852 ganz plötzlich ab, obwohl er noch bis 1857 contractlich gebunden war. Die Gründe seines Scheidens beleuchtet die Allg. Theater-Chronik vom 27. August 1852 durch ein „officiöses Comuniqué" (von Elisabeth Marr?), worin es heißt: „Durch welche triftige Veranlassung ward wohl Marr bestimmt, einem Theater Lebewohl zu sagen, an dem er mit großer Vorliebe hing? Durch das Todesringen aller künstlerischen Interessen! An einem Institute, welches nur nach speculativen Principien verwaltet wird, muß jede wahrhafte Künstlernatur zu Grunde gehen. Die ganze Organisation der Hamburger Theater ist krank, todtkrank; das Repertoire traurig, das Personal unzulänglich, es fehlt Alles, was einer guten Bühne noth thut: eine künstlerische Handhabung, ein verständiges Verwaltungstalent. Um große Theater-Interessen zu wahren, muß man mehr sein, als Speculant; Vorstadt- und Volkstheater lassen sich mit Krämer-Empfindungen in Aufschwung bringen,

doch ein Institut wie das Hamburger Stadttheater würdig zu führen, bedarf es künstlerischen Sinnes und künstlerischer Verve." VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Der „Brustton der Ueberzeugung", welcher aus diesen Worten herausklingt, erscheint den Nachlebenden freilich sehr abgeschwächt; sie wissen, daß Marr fünf Jahre später, 1857, unter das Directionsscepter des „Speculanten" Maurice zurückkehrte; ja, schon im Sommer 1854 gab der Künstler wieder Gastrollen in Hamburg. Das „unzulängliche Personal" war im Wesentlichen dasselbe geblieben, die „künstlerische Handhabung" ging auch jetzt noch nicht so weit, daß Starke z. B. sich auch nur die Mühe genommen hätte, den Conrad Bolz in Freytags „Journalisten" zu lernen, welche der Gast — ein meisterhafter Oberst Berg — neu mitbrachte. Gleichwohl entquoll jener Aufschrei moralischer Entrüstung aus dem Jahre 1852 einem Herzen, das über die Mißhandlung der Kunst ernstlich erbittert war; in Hamburg selbst ertönte die Klage: „der Abgang Marrs bilde den Schlußstein für den vollständigen Verfall der Tragödie, der nunmehr als besiegelt gelten müsse." 1854, Sommer.

In Wirklichkeit war er es längst vorher. „Die Kunst sehe sich nach Reitenden Dienern zu ihrer Bestattung um," hieß es weit früher, und Toepfer leitete sein neues Blatt mit der Betrachtung ein: „Wir haben kein Schauspiel als Ganzes. Wir haben zusammen engagirte Leute, die Jeder für sich spielen, jeder nach seinem Dialecte, jeder nach seiner Weise, aber kein Schauspiel, wie es uns Hamburgern zukommt." Auch in der Oper würden meistens nur „Concertvorträge in bunten Röcken" geboten. Die unheilvolle Vereinigung der Bühnen sei schuld an deren Verfall; „früher hatte das Publicum Interessen rechts, gleich darauf Interessen links; der Geschmack läuterte sich durch Vergleichungen, die Claque kam nicht zu Wort." Nun sei der Antheil gewaltsam ertödtet; Cis- wie Trans-Alsterien zeige nur leere Häuser; die Vereinigten Theater Hamburgs hätten, wie die Vereinigten Staaten, viel Raum und wenig Bewohner. Seine Rüge der „virtuosen Schlechtigkeit fast aller Schauspiel-

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

vorstellungen" begründend, erzählt Toepfer u. A.: wie in der Stube von Goethes keuschem Gretchen das Bildniß eines derben preußischen Soldaten aus der Zeit des „alten Fritz" die Wände zierte; von „Kabale und Liebe" heißt es: das Stück sei nicht gespielt, sondern es sei ihm mitgespielt worden; die „Räuber" wurden „ohne Urtheil und Recht gerädert". Goethes „Clavigo" ward — im modernen schwarzen Frack aufgeführt; Carlos trug das Haar zierlich gescheitelt. In ähnlicher Art ging die Leitung mit allen Classikern um; die Arrangements der Regie hoben die Wirkung eines Stückes meist auf, statt sie zu unterstützen. Das Repertoire fand Toepfer „lediglich auf die Belustigung Geschmackloser berechnet"; am wenigsten sei es dem Publicum zuzumuthen, die nämlichen Stücke von den nämlichen Darstellern für vieles Geld im Stadttheater zu sehen, nachdem man bereits einer „Generalprobe im Costüm" für geringes Entrée im Thaliatheater habe beiwohnen können. Er tadelt das thörichte Erhöhen der Eintrittspreise, er findet es lächerlich, daß vier-, fünfmal angekündigt werde: dieser oder jener beliebte Gast erscheine heute „zum letzten Male", dem dann ein „allerletztes" oder „unwiderruflich letztes" Mal folge. Alles Verwerfliche früherer Directionen ahmte Maurice nach; ihr Gutes wurde sorgsam vermieden.

Nun sollte man meinen, des Verwerflichen sei schon eine so überreiche Auswahl vorhanden gewesen, daß eine Vermehrung desselben kaum denkbar erschienen wäre. Dennoch fand solche statt; die quodlibetartigen Vorstellungen, welche Bruchstücke aller möglichen Werke in planlos bunter Reihenfolge enthielten, wurden zur Zeit der Vereinigung so gewöhnlich, wie sie vordem selten gewesen waren. Solche „Fetzen-Programme" nannte der Börsenwitz „Speisezettel", und bald genügte die bloße Ankündigung, um ein leeres Haus zu bewirken. In den Gang der Dinge bessernd einzugreifen, war das Publicum nicht im Stande; so setzte es ihm den passiven Widerstand des Wegbleibens aus dem Theater entgegen. Oft genug kam es

auch zu dem activen einer Trommel- und Flötenmusik; allmählich riß „ein Ton der Raillerie und Verspottung ein", demzufolge man gewisse Vorkommnisse einfach höhnisch verlachte; der Theaterbesuch wurde zum „Ulk" — der Ruin konnte nicht ausbleiben. Und doch war der Drang nach guten Vorstellungen im Herzen des Volkes unausgesetzt lebendig. Kam einmal — eine seltene Ausnahme! — eine leidliche Aufführung zu Stande, wurde ein beliebtes älteres, ein geschmackvolles neues Stück gegeben, so sah man, falls die Besetzung nur einigermaßen vertrauenswürdig schien, „das Publicum zum Stadttheater eilen, wie der lechzende Wanderer nach langer Entbehrung dem Labetrunke aus der ihm winkenden Quelle entgegeneilt." Auch die Besucher der Gallerie, welche die Politik dem Theater vorübergehend entfremdet hatte, fanden sich wieder ein; die Zähigkeit, mit der sie dem Institute treu blieben, war unverwüstlich, wie zu Schröders Zeit. Als der an die Gediegenheit des Gebotenen mit Recht höhere Anforderungen stellende Erste Rang bereits leer zu bleiben pflegte, fand man — genau wie um 1794[1] — das Parterre und die Gallerie bei classischen Stücken immer noch sehr gut besetzt. Früher waren die Köchinnen, die Kleinmädchen und Hausleute durch die zuströmenden Herrschaften ins Theater gezogen, und so bewahrte diese Bevölkerungsschicht Hamburgs, den Jahreszeiten zufolge, auch jetzt noch „voll bemerkenswerther Beharrlichkeit die Tradition für Shakespeare". Mit Schiller und Goethe war es nicht anders; nachdem noch kurz vor dem Zusammenbruch des Unternehmens, im Mai 1854, eine Vorstellung des „Wallenstein" (mit Ulram

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

1854, Mai.

[1] Damals faßte Schröder, weil die haute volée dem französischen Theater zulief, den Entschluß (von dessen Ausführung ihn sein Cassier J. N. Bartels abhielt): den ersten Rang Galleriebesuchern einzuräumen, welche keinen Platz mehr finden konnten. In unverantwortlicher Fahrlässigkeit stellt Ed. Devrient (Schauspielk. III, 180) diesen Sachverhalt nicht, wie er ihn bei Meyer II, I, 122, fand, sondern grade umgekehrt dar. Auf dem Grunde ähnlicher grober Geschichtsfälschungen entrollt er sein ganzes Charakter-Gemälde Schröders; ein Zerrbild ohne den mindesten Werth.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

als Friedland und Marie Seebach als Thekla) halbwegs geglückt und dadurch ein Schatten von Vertrauen zurückgekehrt war, sah in der Woche darauf Goethes „Egmont" an einem Sonnabend — dem ungünstigsten Theatertage — ein verhältnißmäßig stark gefülltes Haus.

Die Unternehmer hatten dafür kein Auge; nach wie vor blieben sie sich selber treu. Carl Toepfer erfand für sie die richtigste Bezeichnung, er verglich sie „Charlatanen"; das ganze vereinigte Theaterwesen erschien ihm als riesiger Humbug, den er eigentlich kaum ernsthaft nahm. Ein Meisterstück von Satire lieferte er am 2. Mai 1852 mit dem Aufsatze: „Herr Emil Devrient und die Herren Kabylen;" das Auftreten der letzteren in Hamburg war in die lustigste Parallele gestellt mit der gleichzeitigen Kunstreise deutscher Schauspieler nach London, bei welcher Emil Devrient im Vordergrunde stand.[1] Die Versuche, deutsche Kunst in England zu Ehren zu bringen, seien ja an sich recht löblich, meinte Toepfer; um jedoch den Britten von dem bei uns herrschenden Kunstgeschmack einen deutlichen Begriff zu geben, sei es unerläßlich, daß Emil Devrient gleich in der Eröffnungsvorstellung, wozu Goethes „Egmont" bestimmt war, vor den Souffleurkasten trete, daß ihm dann der Herzog Alba auf den Kopf springe, diesem wieder Oranien nachklettere, und so fort, bis Brackenburg in die Soffitten reiche; „und nun müßte der Untermann einen kleinen Tanz beginnen — Herr Devrient hat ja in „Fröhlich" getanzt, also fehlt es ihm nicht an Vorübung." Das seien die Mittel, durch welche jetzt der deutsche Kunstsinn einer vorher nie geahnten Veredlung entgegengeführt werde; man müsse die Kabylen deßhalb preisen, denn der Fortschritt liege auf der Hand. „Die größten Meister deutscher Kunst würden sehr verlegen geworden sein, hätte man von ihnen verlangt: sie sollten jählings vom Boden aufspringen und sich in der Luft überschlagen. Der

1852. 2. Mai.

[1] Vergl. Ed. Devrient, Schauspielk., V, 82 fg. und Kneschkes Biographie des Künstlers (Dresden, 1868), Seite 25 fg.

Kabyle überschlägt sich dreimal; er schwingt sich also höher, als Iffland, Fleck, Brockmann, Schröder u. s. w. Hätte man Emil Devrient und Iffland auf Einer Bühne vereinigt gehabt: nimmermehr wäre Jener im Stande gewesen, eine Stange auf dem Leibe zu balanciren, an welcher Iffland in die Höhe kletterte, um mit dem Kopfe darauf frei zu stehen." Dergleichen müsse sich einüben, wer einer fremden Nation wahrheitsgetreu zeigen wolle: was auf deutschen Bühnen möglich sei. VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Das Register der „Charlatanerieen" scheint fast unerschöpflich. Der „Freischütz" blieb zum „Meldezettel der Opernkrankheit" herabgewürdigt; ihm gesellte man die „Zauberflöte" als zweiten Lückenbüßer bei. Im Drama (so weit von demselben noch die Rede sein konnte) war Goethes „Egmont" diese traurige Rolle zugewiesen, wobei gewöhnlich das nur halb besetzte Orchester die herrliche Beethovensche Musik „auf das Nachlässigste ableierte." Einmal wurden im „Don Juan" Arien gleich vierteldutzendweis weggelassen; am 8. Juni 1850 bei der Abschiedsvorstellung des Capellmeisters Krebs gab wieder ein und derselbe Sänger den Comthur und den Masetto zugleich. Im October 1853 ward Beethovens „Fidelio" ein spanisches Ballet angehängt; ein Vorgang, zu dem die Hamburgische Theatergeschichte in früher und später Zeit zahlreiche Seitenstücke darbietet.[1] Bei Rogers erstem Gastspiel in der „Favoritin" herrschte eine gradezu babylonische Sprachverwirrung auf Hamburgs Bühne; aus Artigkeit für Roger sangen, wenn dieser auf der Scene war, Fräulein Garrigues und Fräulein Molendo französisch; ging Roger ab, so sangen beide wieder deutsch. In übler Nachahmung der Frau Viardot-Garcia schämten weder Madame de la Grange noch Jenny Ney sich der Farce: in Meyerbeers „Robert" die Prinzessin und die Alice in der nämlichen Vorstellung zu singen — und so könnte man die Liste beliebig ver- 1850, 8. Juni. 1853, October.

[1] Das jüngste derselben fällt unter die Direction Pollini, auf den 2. März 1875, wo dem „Fidelio" die Leierkastenmelodieen von „Flotte Bursche" folgten.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

mehren. Immer aufs neue begegnen wir dem Vorwurfe: die Wiederholungen gern gesehener Stücke seien keineswegs mit jener Umsicht angesetzt, welche für die Casse, das Werk selbst und dessen Darsteller gleich nothwendig erscheine. Das Repertoire drehe sich dergestalt im Kreise, daß es meist einem Verbote, das Theater zu besuchen, gleichkomme; seit Jahren wälze und quäle die Oper sich hin mit drei Tondichtungen von Mozart, dreien von Meyerbeer, zweien von Donizetti und dazu etwas Bellini oder Flotow, nebst dem unvermeidlichen „Czaar und Zimmermann"; wenn's hoch komme, dem „Fidelio". Dieses trostlose Einerlei werde „mit oder ohne Gast das ganze liebe lange Jahr hindurch abgeleiert". Wirklich war „Claus Störtebecker", große Oper in 4 Akten von August Canthal (27. Nov. 1851) einmal fast ein ganzes Jahr lang die einzige Novität, und dieser gegenüber bedurfte es aller localpatriotischen Wärme, um sie freundlich aufzunehmen; „der Seeräuber machte zu Lande sehr schlechte Geschäfte." Und vom Drama heißt es: „Hamburg hat keinen „Coriolan", keinen „Tasso" u. s. w.; es hat nur den „Rehbock", „Menschenhaß und Reue," Arrestos „Soldaten," „Hinko," „die Kreuzfahrer," den „Glöckner von Notre-Dame" und Consorten." Allerdings war es eine starke Zumuthung, wenn Gloy im April 1853 zu seinem Benefiz „Abällino, der große Bandit," von Zschocke, neu einstudiren lassen mochte; mit Recht fragte ein Blatt die Unternehmer: ob es auf eine dramatische Reaction abgesehen sei, oder ob die Herren seit 1792 geschlafen hätten, wie jener Mönch im Märchen?

1851, 27. Novbr.

1853, April.

Doppelt seltsam nahmen sich zwischen diesem „Repertoire des Rückschrittes" Stücke aus, welche noch die letzten Zuckungen der Revolution verriethen, wie z. B. am 11. December 1850 „Die Genfer" von Max Ring, mit der Gestalt Calvins als Mittelpunkt; oder Griepenkerls „Robespierre", ein Drama, welches schon bei der öffentlichen Vorlesung durch den Autor selbst (Februar 1850) nicht gefallen hatte und auch auf der

1850, 11. Decbr.

Bühne keinen Anklang fand. Erfolg hatte dagegen Gottschalls „Marseillaise", mit Dawison als Rouget de l'Isle; er gab diese Rolle noch 1851 als Gast, obwohl (wie satirisch bemerkt ward) er „in Wien darin etwas außer Uebung gekommen sein möchte." VI. Vereinigte Theater, 1849-1854. 1851.

Gottschalls „Schill" ging am 10. November 1849 zuerst in Scene; ein Spottvogel wies darauf hin, daß der an diesem Tage geborene Dichter „Schiller" geheißen habe. Die Novität „wirkte nicht erhebend, sondern niederschlagend; nicht wie ein Triumphgeschrei über den Helden und seinen Dichter, nein, wie ein Hohngeklatsch über uns selbst und unsere erbärmlichen Zustände erklang der Beifall, der hin und wieder bei den patriotischen Stellen sich Luft machte. Je wahrer die Schilderung, desto tiefer mußte Wehmuth durch die Brust jedes echten Patrioten schneidend dringen." Der Dichter mochte Aehnliches empfinden; er legte sein Werk zurück bis auf bessere Zeiten. Bezeichnend war, daß die Regie sich unterstanden hatte: ein Reitergefecht, ausgeführt von sechsundzwanzig Pferden, in Gottschalls „Schill" zu improvisiren; der Verfasser hatte daran keinen Theil und sprach das öffentlich aus. Die Hamburger Nachrichten rügten es aufs schärfste: daß man es für gut befunden habe, das Drama „in Scene zu reiten." 1849, 10. Novbr.

Satiren auf das Hofleben, wie z. B. „der geheime Agent" reizten die Lachlust der Hamburger nicht wenig, obwohl das Publicum kleiner Residenzen Hackländers witzige Gabe vielleicht noch dankbarer aufnahm. Der erste Rang applaudirte lebhaft, als Toepfers „Hermann und Dorothea" am 5. September 1850 neustudirt auf die Scene kam und die Worte ertönten: 1850, 5. Septbr.

„Es ist ein herrlich Ding um sich're Stelle,
Um friedlichen Genuß des Eigenthums,
Das man in saurem Schweiße sich erworben;
Es ist ein herrlich Ding um Schutz und Recht."

Die Speculationswuth, welche sich nach und nach hervorzuwagen begann, ward sogleich auch Gegenstand dramatischer Schilderung; am 21. Februar 1852 gab Marr zu seinem 1852.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Benefiz Balzacs „Mercadet", von ihm selbst bearbeitet. Den Börsenfürsten spielte der Benefiziat; trotz alles Wohlwollens für ihn erregte jedoch die Novität das Mißfallen der Zuschauer in so hohem Grade, daß Marr hervortrat, den Mißgriff entschuldigte und in bescheidenen Ausdrücken für die Nachsicht und Theilnahme der Anwesenden dankte.

1850, 14. Octbr.

Zum Benefiz für A. Kökert kam 14. October 1850 „Ein Dichterleben, oder Bürger und Molly, Schauspiel in 5 Aufzügen, nach Otto Müllers gleichnamigem Roman von S. H. Mosenthal" auf die Scene; der Verfasser hatte einen Theil des Ertrages den Enkelinnen Bürgers zugewiesen, welche sich kümmerlich durch Sticken und Blumenflechten ernährten. Gustav Kühne, mit der Vermittelung des Geschäftes beauftragt, appellirte an die Bühnen: sie möchten auch ihrerseits den edlen Zweck Mosenthals unterstützen; wer die vollkommene Nichtachtung kannte, mit der das deutsche Theater ähnliche Anrufe schon aufnahm, als Großmann einst ein Denkmal Lessings zu Stande bringen wollte, konnte über das Schicksal der Kühneschen Aufforderung nicht im Zweifel sein. Sie blieb völlig unbeachtet; um dieselbe Zeit verhallte die Bitte des Comités für Lessings Standbild in Braunschweig: zum Besten desselben eine Vorstellung zu geben, fast ungehört. Ein Denkmal für des am 21. Januar 1851 zu Berlin verstorbenen Lortzing Grab war lange — verpfändet, bis die Braunschweiger Hofschauspieler es endlich auslösten; sentimental aber sang ein Bassist, wie Pischeck, der in Lortzingschen Opern Tausende einnahm, auf Hamburgs Bühne im Juli 1852:

1852, Juli.

„Und zieret sein Grab auch kein Denkmal von Stein,
Er grub in die Herzen sein Denkmal sich ein!"

Mosenthals „Dichterleben" ließ die Hörer kühl; naiv genug fragten die Jahreszeiten: „Wer kennt noch viel den Hainbund, den Göttinger Musenalmanach und seine Begründer, wem ist Bürger und die Misère seines Lebens jetzt noch interessant genug, um sich für ihn erwärmen und begeistern zu

lassen?" Wie beschämend, daß ein Journalist dem „Volke der Dichter und Denker" dergleichen glaubte sagen zu dürfen! VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Glänzende Erfolge vermochte im Grunde wieder Charlotte Birch-Pfeiffer allein aufzuweisen. Schon im November 1850 hatte ihr „Forsthaus" binnen vierzehn Tagen sechs volle Häuser erzielt, da brachte sie die „Waise von Lowood" auf die Scene. Ein Dutzendmal (zuerst am 8. Juni 1853) war dies Stück bereits im Thaliatheater gegeben worden; dann erst ward es in die größeren Räume des Stadttheaters verpflanzt, wo nicht nur der Eindruck gewichtiger und der Beifall stürmischer war, sondern wo auch die Einnahme sich günstiger gestalten mußte, ohne daß die Leistung gesteigert zu werden brauchte. Allein es schien wohlberechnete Taktik des Directors Maurice: das Stadttheater „stiefmütterlich zu behandeln", wie ihm oft bitter vorgehalten ward; daß die Vereinigung der Bühnen nicht ewig dauern könne, war vorauszusehen, und das Publicum blieb bei der Trennung wohl demjenigen Institute desto eher treu, an dessen Besuch es gewöhnt war. Die „Umkehrung des Verhältnisses zwischen beiden Theatern" konnte jedoch die außerordentliche Wirkung der „Waise von Lowood" nicht abschwächen; in der Titelrolle eroberte Marie Seebach die Gunst der Hamburger im Sturme. Bisher zweifelte die Kritik: ob sie „für den Kothurn geeignet" sei; nur Toepfer hatte gleich am 1. August 1852 nach ihrem Gretchen gesagt: „Hier wäre denn also eine von der Natur mit Fähigkeiten reich bedachte junge Schauspielerin aufgefunden, die, wenn sie den richtigen Weg wandelt, zu Bedeutendem in der Kunst berufen zu sein scheint." Redlich blieb er bemüht, das Talent der Künstlerin durch kritische Winke ausbilden zu helfen; als Waise that Marie Seebach „plötzlich den bedeutenden Schritt aus den Lehrjahren in die Meisterjahre." Kurz zuvor (am 28. Mai 1853) hatte sie einen neuen Contract mit der Direction geschlossen, welcher ihr vom 1. October 1853 an eine Jahresgage von 1400 Thlr. preuß. Cour. nebst einem Spielhonorar von 2 Thlr. für jede Rolle, außerdem ein halbes,

1850. Novbr.

1853. Juni.

1852. 1. August.

1853. 28. Mai.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

mit 200 Thlr. garantirtes Benefiz, ein Garderobegeld von jährlich 50 Thlr. und 4 Wochen Sommerurlaub gewährleiſtete.

In Deutſchland, wo ein Schriftſteller dem anderen meiſtens die Luft nicht gönnt, mußte natürlich das Glück, welches ſich Charlotte Birch-Pfeiffer immer aufs neue zuwandte, den grimmigſten Neid kleiner Seelen erregen. Statt an dem unerſchütterlichen Arbeitsernſte dieſer Frau, die nie mit frivolen Mitteln zu wirken ſuchte, ſich ein Beiſpiel zu nehmen, verunglimpften im Gegentheil grade Jene ſie am heftigſten, deren Genialität ſich beſonders im Trinken und Schuldenmachen zeigte. Das Publicum ließ ſich dadurch nicht beirren; als Charlotte Birch-Pfeiffer zur zwölften Aufführung der „Waiſe" nach Hamburg kam, ward ſie ſtürmiſch gerufen, überhaupt in jeder Weiſe ausgezeichnet. Zu jener Zeit erſchien eine Caricatur: die Schriftſtellerin als Gluckhenne darſtellend, wie ſie einzelne eigene und zahlreiche fremde Eier (kenntlich durch die Namen Bulwer, Friederike Bremer, Auerbach, Currer Bell u. ſ. w.) auszubrüten im Begriff iſt; ein Reim von nichtswürdiger Gemeinheit[1] ſtand darunter. Ritterlich trat Robert Heller für die Dame ein, indem er in einem Feuilleton bemerkte: „Mit wenigen Scenen, mit einfachen Vorausſetzungen einen ſo dauernden Eindruck hervorzubringen, wie in der „Waiſe" geſchehen — dazu iſt eine Kunſt erforderlich, die wir der Frau Birch-Pfeiffer lieber abzulernen ſuchen, als ſie darum verſpotten ſollten." War es vielleicht die gedrückte Lage des Vaterlandes, welche den ungewöhnlichen Eindruck der „Waiſe von Lowood" wo nicht erzielen, ſo doch ſteigern half? Erblickte unſer Volk ſein eigenes Bild in der gequälten, mißhandelten Jane Eyre?

[1] Liebreich drückte man die Erwartung aus, ſie werde hoffentlich bald ſterben:

„Der Henne Brut wird bald an hundert ſtreifen,
Ob fremd, ob eigen, weiß ſie ſelber nicht.
Wann wird ſie denn auf letztem Loche pfeiffen?
Dafür bricht erſt das letzte Weltgericht."

Fand es eine verhängnißvolle Aehnlichkeit zwischen seinen Peinigern und der grausamen Mrs. Sarah Reed? VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Gleichviel; Thatsache bleibt, daß mit so magischer Gewalt wie Charlotte Birch-Pfeiffer kein anderer Lebender die Hamburger in ihr Theater zog. Nur ein großer Schatten war dazu im Stande; der ihn beschwor, war Wollheim. Er richtete den zweiten Theil von Goethes „Faust" für die Bühnen ein; die „unaufführbare" Dichtung ward aufgeführt.

Anton Evariſt Wollheim, geboren von israelitischen Eltern[1] zu Hamburg am 12. Februar 1810, später katholisch, hatte bereits eine lebhaft bewegte Laufbahn als Militär, Diplomat, Akademiker und in allen Sätteln gerechter Schriftsteller hinter sich, als er es 1853 unternahm, den zweiten Theil von Goe- 1853.
thes „Faust" für das Theater zu erobern. Nur zagend war er ans Werk gegangen, dessen Schwierigkeiten er sich nicht verhehlte; im Beginn des October 1853 hatte er seine Arbeit nach fast elfmonatlicher unausgesetzter Thätigkeit vollendet und lud die Schauspieler A. Kökert, Ulram und Alexander zu sich ein, um ihnen sein Stück vorzulesen und ihre Meinung darüber zu hören. Die drei Künstler, deren einer (Ulram) schätzenswerthe Notizen aus jener Zeit seines Lebens veröffentlicht hat, zweifelten an der Möglichkeit einer Ausführung des Wollheimschen Planes, waren aber gänzlich umgestimmt, als sie das Manuscript hatten vorlesen hören. Ihr einhelliges Urtheil sprach sich dahin aus: „daß es dem Bearbeiter gelungen sei, durch Weglassung vieler Scenen und durch Neudichtung einzelner, das Ganze verbindender Verse ein überaus interessantes, bühnenwirksames Ganzes zu liefern." Sie ermunterten Wollheim: alles aufzubieten, um bei der Direction die Darstellung dieses „Faust" durchzusetzen; Wollheim that die nöthigen Schritte, und die Vorsteher der Vereinigten Theater nahmen das Werk zur

[1] Wahrscheinlich eine portugiesische Judenfamilie. Seit 1850 nannte sich Wollheim noch „da Fonseca".

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Aufführung an (October 1853). Gleichzeitig erbot sich Pierson, die zur Handlung nöthige Musik componiren zu wollen; er widmete sich der Aufgabe voll Feuereifer und löste sie vortrefflich. [1]

Kaum drang die Kunde von diesen Thatsachen in weitere Kreise, als in der Künstler- und Literatenwelt eine gewaltige Aufregung entstand. Plötzlich wollten etwa ein halbes Dutzend Leute zu gleicher Zeit — nicht den zweiten Theil des „Faust" schon bearbeitet und aufgeführt *haben*, sondern bearbeitet haben *wollen*, und die collegialisch-brüderliche Gesinnung deutscher Schriftsteller gegen einander feierte glänzende Triumphe in der Erklärung: „wie allerdings dem Stadttheater zu Hamburg der Ruhm einer ersten *Aufführung* willfährig einzuräumen sei, doch nicht derjenige des ersten *Gedankens daran*." Mit dieser Lächerlichkeit sah man zu unwilligem Erstaunen die Namen eines Mosen, Gutzkow, Dingelstedt u. A. in Verbindung gebracht, von denen namentlich in Bezug auf Letzteren die große Trommel gerührt wurde, „weil er eine Bearbeitung des zweiten Theils vom „Faust" und deren Aufführung *öffentlich angekündigt* habe." Carl Gutzkow hatte doch wenigstens ein Bruchstück aus der Tragödie zweitem Theil zum 28. August 1849 in Dresden wirklich aufführen lassen. — Im Hinblick auf diese Nadelstiche des kleinlichsten Neides veröffentlichte Wollheim „im December 1853" eine „Erklärung", worin es heißt:

1853, December.

„Mosens Anregung zu einer bühnlichen Umgestaltung des Goetheschen Riesenwerkes war mir gänzlich unbekannt. Gutzkows schönes Verdienst um die Darstellung der „*classischen Walpurgisnacht*" schmälern zu wollen, konnte mir nie einfallen, wiewohl dieselbe mit einer Bearbeitung des *ganzen* Werkes für die Bühne nichts Wesentliches zu thun hat. Daß Dingelstedt gleichfalls den zweiten Theil des „Faust" für die Bühne bearbeitet hatte, erfuhr ich erst im Frühling dieses Jahres aus den öffentlichen Blättern (so viel ich mich erinnere, war aber *nur* von

[1] Eine ausführliche kritische Würdigung seiner Tonschöpfung findet man u. A. in der „Neuen Zeitschrift für Musik" Nr. 52, vom 19. December 1873; im Clavierauszug erschien die Composition zu Mainz bei Schott.

einer Absicht Dingelstedts, das Werk zu bearbeiten, die Rede!), also zu einer Zeit, wo meine Bearbeitung schon so gut wie vollendet war. Daß diesem so sein mußte, wird der Unbefangene schon daraus ersehen, daß ich zu Michaelis d. J. die Direction des Hamburger Stadttheaters übernehmen und dieselbe mit eben diesem zweiten Theile des „Faust" würdigst eröffnen wollte; also mußte das Werk schon, behufs der musikalischen Composition und des eventuellen Einstudirens, im Frühjahr vollendet oder seiner Vollendung nahe sein. Ohne einem der oben genannten Herren zu nahe treten zu wollen, muß ich mir doch das Recht des ersten Gedankens vindiciren."

Aber damit war die Sache keineswegs beigelegt; vielmehr trat nun der Weimarische Musikdirector Carl Eberwein mit dem Rüstzeug seiner Beziehungen zu Goethe selbst auf den Plan. Die Nemesis will, daß die von ihm am 7. Januar 1854 aus Weimar erlassene „Erklärung" sich ihrerseits noch nachträglich dem Hauptwidersacher Wollheims, Dingelstedt, entgegenkehrt, insofern dieser 1876 [1] für den angeblich von ihm ausgegangenen Gedanken öffentlich eintrat: beide Theile des Dramas auf mehr als zwei Theaterabende zu vertheilen. Eberwein machte in der Allgemeinen Theater-Chronik Folgendes bekannt:

„. . . Schon im Jahre 1834 unternahm es Hofrath Eckermann, der, so wie ich, das Glück hatte, in unmittelbarer Nähe Goethes zu leben und unter seinem Einflusse und nach seinem Rathe zu wirken, den zweiten Theil des „Faust" für die Bühne einzurichten. Im Vorbericht seines Manuscripts sagt Eckermann: „Der zweite Theil des „Faust" kann nur auf die Bühne gebracht werden, wenn man das umfang-

[1] „Eine Faust-Trilogie. Dramaturgische Studie von Franz Dingelstedt." (Berlin, Gebr. Paetel.) Falsch ist u. A., wenn in diesem Elaborate Seite 107 gesagt ist: „nur Hamburg und Leipzig" hätten eine Aufführung des 2. Theils der Tragödie gewagt. Breslau und Frankfurt a. M. haben denselben gleichfalls dargestellt. Aerger noch erscheint es, von dem übel unterrichteten Dingelstedt a. a. O. S. 98 ein höchst elendes, von J. D. Falk verfaßtes Gedicht (vergl. Goethe aus persönl. Umg. 191. 192) keinem Geringeren, als — Goethe selbst zugeschrieben zu sehen. Und dieser Halb-, oder vielmehr Achtelskenner ward 1878 in Wien zum Ausschuß-Mitgliede eines Goethevereins gewählt!

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

reiche Werk als Trilogie behandelt, und es also in drei große Hauptmassen trennt, wie sie dem Gegenstande gemäß sind." Die erste Abtheilung unter dem Titel: „Faust am Hofe des Kaisers" vollendete Eckermann den 14. September 1834 und gab sie mir zur Composition und weiteren Verbreitung. Den 30. Juni 1845 hatte ich das Vergnügen, dem musikalischen Theile derselben das Fine beizufügen. Diese Abtheilung spielt drei Stunden, obgleich sie nur den ersten Act des Goetheschen Faust umfaßt. Der ganze zweite Theil desselben dürfte wohl neun Stunden spielen. Die Hoftheater zu Weimar, Dresden und Berlin haben auf ihr Verlangen unser Manuscript gesehen, ebenso das Stadttheater zu Hamburg. Sie schickten es mir mit der Bemerkung zurück: „daß es sich nicht zur Darstellung eigne." Den 28. October 1852 habe ich den ersten Act nach Eckermanns Einrichtung im Großherzoglichen Hoftheater als Declamatorium gegeben, und werde in dieser Weise fortfahren, auch die beiden anderen Acte zum Gehör zu bringen, wo sich Zeit und Gelegenheit dazu darbieten. In Nr. 64 der „Europa" unterm 4. August 1853 [1] habe ich nachgewiesen, daß unsere Abtheilung des zweiten Theils vom „Faust" nicht allein aufführbar, sondern auch geeignet ist, ein Publicum zu fesseln und angenehm zu unterhalten. Zugleich gebe ich dort Eckermanns treffliche Erläuterungen mehrerer dunklen Stellen des fraglichen Gedichts, die Jedermann mit Vergnügen lesen wird, der sich für dasselbe interessirt."

Durch diese Erklärung konnte das Verdienst der Hamburger Bühne um die erste Aufführung des ganzen zweiten Theils der Dichtung natürlich nicht geschmälert werden, wie es denn in der That auf keine Weise zu schmälern ist, mag man auch von Wollheims Einrichtung denken, wie man wolle. Da diese 1874 zu Leipzig (bei H. Keßler) im Druck erschien, so kann sich Jedermann sein Urtheil selbst darüber bilden; die

[1] Eberwein hatte bereits in Nr. 43 der Europa vom 26. Mai 1853 (in dem Aufsatze „Die Musik zum Goetheschen Faust") über das Gedicht, und wie es auf die Scene kam, gesprochen; er erzählt: „P. A. Wolff war es, welcher 1816 zuerst bei Goethe den Gedanken anregte, „Faust" theilweise für die Bühne einzurichten. 'Ich werde damit', sagte Goethe zu mir, 'in der Weise verfahren, wie die Franzosen sich auszudrücken pflegen;' — hier gebrauchte er ein französisches Wort, das er gleich hinterher so übersetzte: 'Ich werde gleich einer Maus an dem Gedichte nagen und nach und nach ein Ganzes daraus fertigen'."

Geschichtschreibung des Hamburger Stadttheaters hat es nur damit zu thun: wie diese Einrichtung auf die Scene kam. VI. Vereinigte Theater, 1849–1854.

Der Oberregisseur Rottmayer schrak vor der riesenhaften Aufgabe, welche ihm hier entgegentrat, nicht zurück; mit grenzenlosem Fleiße nahm er sich derselben an, und so fand nach neun sorgfältig geleiteten Proben, der bis zum letzten Augenblicke allgemein verbreiteten Meinung von der Unausführbarkeit des Versuches zum Trotze, die erste Darstellung Sonnabends am 25. März 1854 [1] vor einer dichtgedrängten Zuschauermenge 1854, 25. März. statt. Sieben Monate zuvor, am 27. August 1853, war zur Vorfeier von Goethes Geburtstage und gleichsam als Präludium zum zweiten Theil, der erste nach Anordnung Rottmayers (der selbst den Mephisto spielte) neu einstudirt gegeben und von dem sehr gut besetzten Hause voll Wärme aufgenommen worden; auf diese Weise würdig vorbereitet, kam das Publicum nun zu dem zweiten Theile der gewaltigen Dichtung. Alle betheiligten Schauspieler lösten ihre Aufgabe mit Begeisterung; die Vorstellung dauerte vier Stunden. Dennoch blieb das Publicum in fast ungeschwächter Stimmung und gab seine lebhafte Theilnahme an den phantastisch-poetischen Gestaltungen und den abwechslungsvollen Gebilden des Werkes häufig durch Beifall kund; nach dem 3. Acte und am Schlusse wurden Wollheim, Pierson, Rottmayer und die Hauptdarsteller gerufen. Auch der Theatermechanismus, welcher bei der Menge der Decorationen und Verwandlungen von großer Wichtigkeit war, zeigte sich vortrefflich geleitet; kurz, der Erfolg ward ein vollständiger, und in einer Reihe von Wiederholungen bewährte er sich. Zuständige Richter (unter ihnen Robert Heller) räumten ein: „wie die Darstellung zum Verständniß der Absichten des Dichters in völlig ungeahnter Weise beitrage, und wie sehr viele

[1] Seltsam genug gibt Wollheim selbst, „Bühnenbearbeitung“ (Leipzig, 1874) Seite 5, ein falsches Datum an, nämlich den 4. April 1854. Der gleiche Irrthum ist ihm 1876 in seiner weiter unten zu erwähnenden „Erklärung“ aus Berlin begegnet.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Einzelnheiten auf der Bühne weit klarer erschienen seien, als selbst beim aufmerksamsten Lesen." Die Hauptrollen waren würdig oder doch genügend besetzt: A. Kökert gab den Faust und zeichnete sich in allen Phasen dieser Rolle, bis zum hundertjährigen Greise und selig Verklärten, durch löbliches Eindringen in den Geist der Dichtung aus; der begabte Alexander, den leider eine nur wenige Jahre später eintretende Geisteszerrüttung seiner Laufbahn entriß, spielte den Mephistopheles mit diabolischem Humor unübertrefflich lebendig und wirksam; Marie Seebach (Helena und Gretchen) war besonders in allen Scenen, wo das Gretchen hervortritt, poesievoll und warm im Tone. Auch Marie Boßler (Homunculus-Euphorion) errang sich lebhaften Beifall; ebenso die übrigen, in mehr oder minder bedeutenden Aufgaben Beschäftigten, wie die Herren Weber als Erzkanzler, Ulram als Heermeister, v. Gogh[1] als Baccalaureus, Gloy als Wagner, Landvogt als Kaiser, Hungar als Marschalk, Antonie Grahn als Chorführerin u. s. w. u. s. w. Die Chöre und das Orchester (unter Leitung des Musikdirectors Kappelhofer) leisteten Mustergiltiges, so daß der Abend sich für alle Betheiligten wahrhaft festlich gestaltete.

Zu rascher Folge ward nun das Drama bis zum Zusammenbruch der Direction Maurice und Wurda siebenmal gegeben; es gehörte in Hamburg zum guten Tone: dasselbe gesehen zu haben. Die achte Aufführung fand statt am 28. August 1854 zur Feier von Goethes Geburtstag; selbst jetzt noch, im heißesten Sommer und bei dem schönsten Wetter, wurde eine Einnahme von 595 ℳ 15 ß erzielt. Ueber die neunte Aufführung entspann sich zwischen Wollheim und der provisorischen

1854, 28. August.

[1] Auch dieses langjährige und verwendbare Mitglied des Hamburger Stadttheaters war 1861 in unheilbaren Irrsinn verfallen; gegen Ablauf des genannten Jahres gastirten A. Kökert und Marie Seebach-Niemann zum Besten der Familie des Unglücklichen in Goethes „Faust" (I. Theil); der Ertrag der Vorstellung belief sich auf rund 800 Thaler. Eugen Heinrich Oscar v. Gogh starb zu Hamburg am 9. Juli 1863 im 47. Jahre.

Direction des Hamburger Stadttheaters im Februar und März 1855 ein noch vorhandener, äußerst widerwärtiger Briefwechsel, hervorgerufen durch den ungestümen Anspruch Wollheims: „nachdem ihm von den Directoren Maurice und Wurda für sein Werk fünf Procent von der Brutto-Einnahme jeder Vorstellung, aber von der 4., 10., 20. u. s. w. (immer der zehnten) die Hälfte, nach Abzug der Tageskosten zu 200 Crt. K., als Benefiz zugestanden worden, ein solches Benefiz durch Wiederholung der Tragödie ihm zuzuwenden." Die provisorische Direction aber erklärte: „die der Aufführung entgegenstehenden Schwierigkeiten um so weniger beseitigen zu können, als Wollheim selbst durch mancherlei Veröffentlichungen und egoistische Bestrebungen der Stadttheaterangelegenheit große Nachtheile zugefügt habe." Es blieb dabei; eine weitere Vorstellung kam nicht zu Stande, und jener Briefwechsel bildet nunmehr lediglich ein schätzbares Material zur Erörterung der Frage: „In wie fern ist eine Theaterdirection verpflichtet, ein notorisch mit Erfolg gegebenes Stück fortdauernd vorzuführen, damit auch der Autor den ihm gebührenden Gewinn ganz genieße?" Eine Frage, für welche es bekanntlich eine juristische Instanz nicht gibt; so wenig, wie ein Director gezwungen werden kann: irgend ein Bühnenstück überhaupt zu geben, und hinge das Heil des Vaterlandes davon ab. Hier betritt man ein Gebiet, auf welchem der Willkür, dem subjectiven Ermessen, ja, der Laune des Einzelnen Thür und Thor geöffnet sind. VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Am 28. August 1860, abermals zu Goethes Gedächtniß, beschritt der zweite Theil des „Faust" unter Wollheims Direction des Hamburger Stadttheaters die Bühne aufs neue, und auch jetzt nicht ohne Glück. Dennoch war diese ganze lange Reihe kunstgeschichtlich schwerwiegender Thatsachen den kundigen Thebanern des Jahres 1876, welche die damals (im Mai) auf der Hofbühne zu Weimar stattgehabte Vorführung beider Theile des „Faust" kritisch würdigten und sich dabei unbefangen auch auf den gefährlichen Boden historischer Untersuchungen verloren, 1860, 28. August.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

vollständig verborgen geblieben.[1] Erst Wollheim selbst (d.d. „Berlin, 22. Mai 1876") mußte darauf hinweisen; er that es mit der ironischen Wendung: „daß keine einzige deutsche Zeitung bei Besprechung der Weimarischen „Faust"-Aufführung jene Facta richtig erwähnt habe, während ein amerikanisches und ein französisches Blatt daran erinnere."

Die Neuigkeiten der Oper, welche Anlaß zu näherer Betrachtung bieten, sind nicht zahlreich, denn die Titel solcher Partituren, welche alsbald in die Bibliothek wanderten, um nie mehr aus derselben zu erstehen, können der Nachwelt gleichgiltig bleiben. Vergebens bemühten sich in jenem Lustrum mehrere in Hamburg lebende Tondichter, die öffentliche Gunst
1849. für ihre Werke zu erringen; so der Warschauer Bergson 1849 mit „Louise von Montfort", oder der Capellmeister Barbieri,
1850, 9. Novbr. von dem nur „Christoph Columbus" (9. November 1850) einen Achtungserfolg erzielte. Die Arbeiten dieser guten Leute, welche componirten, ohne daß ihnen etwas einfiel, glichen wahren Compendien von schon Vorhandenem; Carl Toepfer bemerkte: „Nehme ich den Hut des Herrn A., den Rock des Herrn B., die Weste des Herrn C., die Inexpressibles des Herrn D. und die Stiefeln des Herrn E., so komme ich allerdings zu einem Anzuge."

Nachhaltige Wirkung hatten nur zwei neue Tonschöpfungen, die ihrem inneren Werthe nach einander freilich ganz und
1850, 24. Januar. gar nicht glichen. Die erste derselben: „Der Prophet" (24. Januar 1850), war bis dahin überhaupt nur in Paris gegeben; für Deutschland machte Hamburg den Beginn. Maurice hatte

[1] Auch davon wußten sie nichts, daß der „Prolog im Himmel keineswegs 1876 zum ersten Male auf der Scene erschien. Im Herbste 1856 gastirte A. Kökert als Faust in Bremen, setzte das Drama neu in Scene, und schickte jenen Prolog voran. Es heißt darüber: „daß man Gott Vater auf der Scene nicht sichtbar werden ließ, versteht sich von selbst. Doch deutete man den Ort in den Soffitten, von woher der Sprecher Gottes seine Stimme erschallen ließ, durch einen hellglänzenden Lichtschimmer an." Der „Lichtschimmer" bei Carl Frenzel (Berliner Dramaturgie, II, 163) kann also auf Originalität keinen Anspruch machen.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

eigens eine Reise nach Berlin unternommen, um die Oper von Meyerbeer zu kaufen.[1] Glänzend ausgestattet, in den Hauptrollen mit Ditt (Johann von Leyden) und Johanna Wagner (Fides) vortrefflich besetzt, außerdem begünstigt durch ein ausgezeichnetes Triumvirat der Wiedertäufer (Kaps, Lindemann und Schüttky) machte „der Prophet" auf die dichtgedrängte Versammlung großen Eindruck. Die Aufführung ließ kaum etwas zu wünschen; die Chöre und das Statistenpersonal waren verstärkt, der erstere namentlich durch einen Knabenchor aus der Currende, der den Gesang im Dom zu Münster hell und lieblich vortrug. Dieser Dom war auch unter mehreren neuen Decorationen, welche Gropius geliefert hatte, die am meisten bewunderte. Mangelhaft gerieth nur die Schlittschuhscene; das engagirte Ballet kostete viel und leistete nichts; nach und nach entartete es immer mehr. Mit jeder neuen Vorstellung wuchsen die Sprünge an Höhe, steigerte sich die Verrenkung der Gliedmaßen. „Wenn das so fortgeht," rief endlich eine Warnungsstimme, „dann dürfte nur noch das gespannte Seil fehlen, um jenes Schauspiel herzustellen, das man sonst auf offener Straße von herumziehenden Gauklerbanden erblickte."

Die Beliebtheit des „Propheten" bewegte sich in langsam, aber stetig absteigender Linie, obwohl einige Blätter Meyerbeer begeistert als modernen — Gluck priesen. Das Morgenblatt gestand offen ein: „die Musik wolle doch Niemand recht munden;" als die Oper den Reiz der Neuheit eingebüßt hatte, versiegte ihre Anziehungskraft. Freilich beging die Leitung den Fehler, sie gleichsam künstlich altern zu machen; „der Prophet"

[1] Es ist daher in keiner Weise stichhaltig, wenn Prölß (Dresd. Theater-Geschichte 601) berichtet: „Mit der ihm eigenen Rührigkeit war es dem Intendanten Lüttichau gelungen, von dem ihm befreundeten Meister das Recht der ersten Aufführung des „Propheten" in Deutschland zu erlangen" u. s. w. Die Dresdener erste Aufführung fiel auf den 30. Januar 1850; die Hamburger kam ihr also um sechs Tage zuvor. Sie würde ihr um sechs Wochen zuvorgekommen sein, wäre nicht Ditt vor Weihnachten 1849 erkrankt. Die erste Berliner Aufführung fand statt am 28. April 1850.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

wurde so häufig wiederholt, daß er die Kräfte der Sänger erschöpfte und seine eigenen Vorherverkündigungen oft Lügen strafte. Das immer und immer wieder angesetzte Werk wurde nur desto gleichgiltiger und nachlässiger ausgeführt; Mängel, welche erst dann recht hervorstachen, als Ditt und Johanna Wagner, die ersten Vertreter der Hauptpartieen, aus dem Verbande der Hamburger Bühne schieden. Ditt trat am 13. Sep-

1850, 13. Septbr.

tember 1850 als Raoul in den „Hugenotten" zum letzten Male auf; Blumen, Kränze, Gedichte und der Zuruf: „Hierbleiben!" bewiesen dem Künstler, wie werth man ihn schätzte; nach der Vorstellung wurde ihm noch ein Ständchen gebracht. Nicht vier Jahre später war er todt, er starb am 22. Mai 1854 zu Berlin.

1850, 2. August.

Aehnlich wie Ditt, hatte man am 2. August 1850 Johanna Wagner geehrt, da sie nach einem längeren Urlaube als Donna Anna zuerst wieder auftrat; stürmisch bewillkommt, eilte sie an die Rampe, legte die Rechte auf das klopfende Herz und sagte: „Sie lohnen mir heute so schön meine Sehnsucht, wieder bei Ihnen zu sein!" Für die Echtheit dieser „Sehnsucht" war es der schlagendste Beweis, daß die Künstlerin unmittelbar nach dieser rührenden Scene einen Contract unterschrieb, der sie nach Berlin entführte; ihre zum Besten des Chorpersonals am 29. April 1851 im großen Saale der Tonhalle veranstaltete Abschiedsmatinée war nicht zahlreich besucht. Doch blieb Johanna Wagner als Gast eine stets nach Gebühr gewürdigte Erscheinung.

1853, 11. Novbr.

Richard Wagners „Tannhäuser", Freitags am 11. November 1853 bei aufgehobenem Abonnement zuerst aufgeführt, war die zweite Oper aus der Epoche der Vereinigten Theater, die eingehende Betrachtung fordert; schmählich genug, hatte Hamburg sich erst ein Dutzend kleinere, ja kleinste Stadt-Theater zuvorkommen lassen, ehe es von diesem Werke Notiz nahm. Lachner hatte dasselbe fleißig eingeübt, die Scenirung durch Rottmayer war wirksam, die Besetzung des Landgrafen (mit Lindemann), des Wolfram (mit Schüttky), des Biterolf (mit Becker), des Walther von der

Vogelweide (mit Kaps), der Elisabeth (mit Frl. Garrigues), der Venus (mit Fr. Maximilien) und des Hirten (mit Frl. Uetz) erschien genügend, nur Eppich als Tannhäuser war mangelhaft. Für die Ausstattung hatte man nach Kraft und Einsicht gesorgt; die erste Aufführung sah ein dichtgedrängtes Haus, welches mit Beifallsspenden nicht kargte. Dennoch blieb der Eindruck zunächst getheilt; die Presse erwies sich völlig ohnmächtig, das Urtheil über die neue Erscheinung zu klären und zu leiten. „Die Oper ist im Einzelnen zu kurz, im Ganzen zu lang," orakelte eine Stimme; „der Mangel an hellem Blick hat den Componisten auf Abwege geführt; die Größe des Irrthums, worin er sich befindet, ist erschreckend," jammerte eine andere. Als „unbefangener Hörer" wollte Ernst Willkomm „die ganze Wahrheit sagen" und bekannte im Morgenblatt: „daß die Musik des „Tannhäuser" das Publicum, musikalisches und unmusikalisches, zwar überraschte, durchaus aber nicht begeisterte. Musiker von Fach und die meisten Musikverständigen, welche nicht Schwärmer sind, stimmen in ihrem Urtheil über die Wagnersche Musik zusammen. Man findet sie als Experiment interessant, aber gekünstelt. Sie gleicht mehr einem Rechenexempel, als der Production eines schöpferischen Geistes. Wagner ist ein gewandter musikalischer Experimentator, aber kein Componist von frischer Ursprünglichkeit. Seine Musik erwärmt unser Herz nicht, weil sie nicht aus dem Herzen kommt. Musik aber, die nicht forttönt im Herzen, die sich nicht einnistet in das musikalische Ohr des Hörers, wird die Welt nie erobern." Unter dieses Geschwätz drückte ein Localblatt das Siegel mit den Worten: „Es läßt sich nunmehr mit Gewißheit feststellen, daß „Tannhäuser" eine Zugoper" (um dies wohl nach „Zugpflaster" gebildete Wort sah sich die deutsche Sprache geschmackvoll bereichert), „wie es die Meyerbeerschen alle waren, niemals werden wird; die Eintönigkeit des dritten Actes" (mit dem „Abendstern", dem „Pilgerchor" u. s. w.!) „wird einen großen Theil der Hörer aus dem Hause treiben und ihn zurückhalten vom Wie-

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

derkommen; auch giebt diese Oper den einzelnen Sängern wenig oder gar keine Gelegenheit zum Glänzen."

Selten sind kritische Prophezeiungen so rasch und gründlich durch Thatsachen zu Schanden geworden, wie vorstehende; die ersten sieben Vorstellungen der Oper trieben die Zuhörer nicht nur nicht aus dem Hause, sondern dieses Haus war fast zu klein für die Zahl der Herbeiströmenden. In der Domzeit natürlich sank der Besuch, hob sich aber alsbald wieder so bedeutend, daß im Januar 1854 noch die 16. Aufführung starken Zulauf fand; auch als Ostersonntags-Vorstellung ward „Tannhäuser" gewählt. Der Kritik, die sich so armselig gezeigt hatte, baute das Erscheinen Tichatschecks (im Mai 1854) goldene Brücken zum Rückzuge; nachdem dieser Künstler etliche Male als Tannhäuser gastirt, fand sie plötzlich: „nun erst sei die Oper zu richtigem Verständniß gebracht." Zum Glück hatte das Publicum nicht gewartet, bis den Recensenten ein Licht aufgegangen war.

1854, Januar.

1854, Mai.

Es ist begreiflich, daß in einer Zeit, wo die Leitung der Bühne aller künstlerischen Weihe überhaupt entbehrte, von einzelnen Weiheabenden kaum die Rede sein kann. Die Geburtsfeste der classischen Dichter, die patriotischen Gedenktage wurden gefeiert oder nicht gefeiert, je nachdem es kam; die traurige Zerfahrenheit des Ganzen offenbarte sich in jeder Einzelheit. Was gestern als erhaben gepriesen war, wurde heute parodirt, und fast war es besser, den Tag der Leipziger Völkerschlacht gar nicht, als durch — spanische Tänzer verherrlichen zu lassen, wie 1853 geschah. 1849 gab das Stadttheater bei festlich erleuchtetem Hause „Don Juan" mit Prolog von Prätzel, gesprochen von Emilie Heußer. Den Beginn des Abends machte die Jubelouverture, an deren Schlusse eine politisch merkwürdige Persönlichkeit im Theater erschien: Georg Klapka, „der Sieger von Komorn," welcher seit kurzem in Hamburg verweilte. Von den Liberalen schon bei seiner Ankunft auf dem Bahnhofe mit Jubel begrüßt und im Triumphe nach seinem Hôtel geführt, erntete er während seines ganzen Aufenthaltes

1853. 1849, 18. October.

in der Elbestadt die reichsten Huldigungen. Auch bei seinem Besuche des Theaters wurden ihm solche in stürmischer Weise zu Theil; vor allem legten die Frauen der höheren Stände ihre Begeisterung für den damals Neunundzwanzigjährigen deutlich an den Tag. Kaum wurde er bemerkt, als ein jauchzendes: „Klapka hoch!“ mit dreifachem Tusch erscholl; ebenso sollte es nach dem Chore: „Hoch soll die Freiheit leben!“ gehalten werden. Da jedoch eine bestimmte Aufforderung fehlte, so verstanden die Sänger den Jubelruf falsch und wiederholten den Chor zweimal; die festliche Stimmung wurde dadurch nur erhöht. Das reich besetzte Haus hatte durch seine Theilnahme das Andenken an die Leipziger Schlacht, wie an den unsterblichen Tondichter geehrt; die Vorstellung, Johanna Wagner (Donna Anna) ausgenommen, that das Gegentheil. VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Montags am 28. August 1849 war, ebenfalls „bei festlicher Beleuchtung des Schauspielhauses“, der hundertjährige Geburtstag Goethes begangen. Wie hatten alle Gebildeten sich auf die Feier dieses nationalen Ehrentages gefreut! Gedrückt, entmuthigt sagte eine Zeitung: „Nicht in der Gegenwart verweilen, nicht in die Zukunft schweifen, — in die Vergangenheit muß unser Blick sich sehnend flüchten, wenn er an Deutschlands Herrlichkeit und Größe sich laben, an deutschem Ruhm und Stolz sich aufrichten und erheben will.“ Von welcher hohen Bedeutung hätte eine würdige Säcularfeier der Geburt Goethes werden müssen! Allein die Hamburger Bühne blieb, wie so oft, hinter ihrer Aufgabe traurig zurück; sie arrangirte ein Stückelwerk mit folgendem Programm: 1849, 28. August.

Festspiel

zur hundertjährigen Geburtsfeier des unsterblichen Goethe

in 3 Abtheilungen nebst Einleitung und Apotheose.

Die Einleitung und Apotheose von Carl von Holtei und Feodor Wehl.

Die Anordnung des Festspiels von Feodor Wehl.

1. Abtheilung. Ouvertüre (Namensfeier) von Beethoven.

Einleitung, Vorspiel, Lied und Epos von Goethe.

2. Abtheilung. Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit“ von Mozart.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Luſtſpiel und Singſpiel von Goethe.

1) Luſtſpiel: „Die Mitſchuldigen". (3. Act.)

2) Singſpiel: Scenen aus „Jery und Bätely".

3. Abtheilung. Ouvertüre zu „Egmont" von Beethoven.

Roman und Tragödie von Goethe.

1) Roman: „Wilhelm Meiſter".

2) Tragödie: a) Scenen aus „Fauſt". b) Scenen aus „Götz von Berlichingen", c) Scenen aus „Egmont".

Dann Apotheoſe, mit einer Schluß-Hymne, geſungen vom ganzen Perſonal. Muſik vom Capellmeiſter Krebs.

Nur ein Brief des „unſterblichen" Goethe fehlt in dieſem lächerlichen Allerlei, welches vor den Augen der Kritik denn auch weder Gnade noch Schonung fand. Das Publicum verließ das Schauſpielhaus verſtimmt, entrüſtet; ſtatt ſich mit Ruhm zu bedecken oder wenigſtens leidlich aus der Sache zu ziehen, hatte ſich das Theater abermals bei einer hervorragenden Gelegenheit mit Schmach beladen.

1852, 3. Mai.

Eine andere Feſtvorſtellung von kläglichem Charakter ſah der 3. Mai 1852; an dieſem Tage waren fünfundzwanzig Jahre verſtrichen, ſeitdem das neue Schauſpielhaus eröffnet worden war.[1] „Ein trübſeliges Jubiläum!" überſchrieb Carl

[1] Hier der Jubiläumszettel:

Vereinigte Hamburger Theater.

Stadttheater.

Heute, Montag, den 3. Mai 1852.
Feier des 25jährigen Eröffnungstages des Stadttheaters
(bei feſtlicher Erleuchtung).

Prolog
von Prätzel, geſprochen von Herrn Fehringer.

Hierauf:

Egmont.
Hiſtoriſches Trauerſpiel in 5. Aufzügen, von Goethe.
Ouvertüre, Zwiſchenmuſik und am Schluß Sieges-Symphonie v. Beethoven.

Perſonen:

Graf Egmont, Prinz v. Gaure . . . . . Herr Baumeiſter.
Wilhelm von Oranien . . . . . Herr Fehringer.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Toepfer seine Recension an jenem Tage, in welcher er nachdrücklich zusammenfaßte, was gegen die Leitung der Bühne zu sagen war. Mit würdigem Wort drang er auf eine Besserung der herrschenden Zustände: „bis es nicht anders ist," schloß er, „bis es nicht besser ist, übergeht doch ja Eure Jubiläumstage mit klugem Stillschweigen; laßt Eure bunten Fahnen und Kränze vom Dache weg, spart die Kerzen zur Beleuchtung des Schauplatzes. Was nützt es, wenn, wie 1827, derselbe Goethesche „Egmont" sich nicht weigern kann, über die ungehobelten Bretter gezerrt zu werden; was nützt es, wenn derselbe Prätzel den Prolog gedichtet hat! Es ist alles bereit, zu feiern; nur das Publicum bleibt aus, und schreibt dadurch eine viel schärfere Kritik gegen das Theater, als eine Feder es vermag."

War es ein Wunder, wenn Gerüchte einer bevorstehenden Personalveränderung in der oberen Leitung immerfort die Luft durchschwirrten? Schon 1850 verlautete: das Thaliatheater werde 1850.
gänzlich geschlossen und an den Staat verkauft werden, der es zum Rathhause umbauen wolle; dann hieß es: Wurda werde sich von seinem Posten zurückziehen. 1853 wird Wollheim mit Bestimmt- 1853.
heit als künftiger Director genannt; wirklich hatte er im Verein

Herzog von Alba	Herr Weber.
Ferdinand, sein natürlicher Sohn	Herr v. Gogh.
Silva, Gomez, unter Alba dienend	Herr Löwe. Herr Wiemann.
Klärchen, Egmonts Geliebte	Frl. Würzburg.
Ihre Mutter	Frau Baumeister.
Brackenburg, ein Bürgerssohn	Herr Landvogt.
Vansen, ein Schreiber	Herr Hungar.
Soest, Krämer	Herr Hollmann.
Jetter, Schneider	Herr Caspar.
Zimmermann	Herr Gloy.
Seifensieder	Herr Röthel.
Buik, Soldat unter Egmont	Herr Becker.
Ruysum, Invalide und taub	Herr Schäfer.

Volk, Gefolge. Niederländische und spanische Soldaten. Ein Vermummter.

Casse-Oeffnung 6 Uhr. Anfang 6½ Uhr.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

mit Rudolph Maeder, früherem Sänger, dann Theaterdirector in Mainz, Coblenz und Wiesbaden, am 23. April 1853 den Stadttheater-Actionären einen gedruckten Bogen mit der Aufforderung übersandt: sie in den Contract des Comités mit Maurice und Wurda treten zu lassen. Man war jedoch hierauf nicht eingegangen. Endlich hieß es: der vormalige Hamburger Opernregisseur und nunmehrige Director des Theaters zu Freiburg im Breisgau, Michael Greiner, werde entweder allein oder mit Wollheim das Amt von Maurice und Wurda übernehmen, da diese bei ihrer Geschäftsführung zu viel Geld verloren hätten.

1850. Letztere Angabe war nur zu begründet. Schon 1850 erfahren wir von „Summen, welche die Unternehmer wiederholt durch Gönner und Protectoren ohne oder gegen geringe Zinsen" erhalten hätten; bald nachher verriethen „Eingeweihte": man habe die Casse eines Hamburger Theateragenten in Anspruch genommen, der für seine Hilfe nun eine Art von Dictatur ausübe. Der Agent war C. A. Sachse, Herausgeber der Hamburger Theaterchronik und Inhaber eines 1851 nach Pariser Muster begründeten „Theatermagazins". Es fanden sich in demselben alle Gegenstände der Garderobe, deren ein Schauspieler bedurfte, reich und geschmackvoll vereinigt. Mit Anderen, wie z. B. dem Theatercassier Treusein, hatte er den Directoren wirklich Gelder vorgestreckt; sie betrauten ihn mit der „Specialagentur" für die Vereinigten Theater.

Trotz alledem kamen die Bühnen aus der Finanznoth nicht heraus, denn die Mindereinnahmen blieben dauernd. Es betrug das Deficit in den Theaterjahren:

1849—50	. . .	28,149 ℔	8 ß,
1850—51	. . .	26,681 „	8 „
1851—52	. . .	17,348 „	9 „
1852—53	. . .	51,115 „	6 „
1853—54	. . .	44,438 „	4 „

Bis 1854 war die Zahl der jährlichen Besucher stetig (von 245,000 auf 164,000) gesunken; der Jahresetat erreichte während der Vereinigung durchschnittlich die Höhe von 300,000 ℔. Die Belastung der Direction war kaum geringer als immer; nur erzielten Maurice und Wurda „durch vieles Angstgeschrei" die Vergünstigung: die zum Besten des Pensionsfonds zu veranstaltende Vorstellung nicht mehr, wie zuvor, mit 2000, sondern nur mit 1000 ℔ gewährleisten zu müssen. Es ist bezeichnend für den Sinn, der in diesen Directoren lebte, daß sie ihre Absicht: zu sparen, durch Verkürzung der Einkünfte des Pensionsfonds zu erreichen suchten; es spricht für den Unverstand der Actionäre, daß sie in solche Verkürzung willigen, eine Schädigung der Invaliden des Theaters zugeben mochten. Grade denen hätte nichts entzogen werden dürfen. Und welchen Lärm schlugen Maurice und Wurda, wenn *ihnen* eine vermeintliche Schädigung zugefügt ward! Als Ende 1853 ein neues „Maskeraden-Regime" obrigkeitliche Genehmigung erlangt hatte, lesen wir folgenden Hilferuf: „Sonst wurden nur beiden Theatern, dem Stadttheater althergebrachtermaßen und dem Apollotheater (neuerdings Apollosaal) jedem 4 Theater-Maskeraden verstattet. Daran hatte das Publicum Genüge. Jetzt haben sämmtliche Salonsinhaber niederen und letzten Ranges mit ihren Ball- und Zerrbilder-Vergnügungen ebenfalls um Maskeraden sollicitirt, und trotz der Ueberzeugung, daß die Maskenbälle niederen Ranges nur von der Hefe des Volkes frequentirte Pflanzschulen des Lasters sind, hat man ihnen allen, gegen eine nach ihrem quasi „Range" zu zahlende Gebühr, die Maskeradenfreiheit für 4 Maskeraden jedem gestattet. Nun hatte früher das Stadttheater 4 Maskeraden, hielt aber meist nur eine, und überließ an anständige Uebernehmer die anderen drei, wodurch der Theatercasse eine Einnahme von ca. 1200 ℔ zufloß. Diese Ueberlassung ist nun der Direction untersagt, würde auch, wenn allen Anderen selbständig die Maskeraden gestattet sind, weder begehrt werden, noch etwas einbringen. Die Stadttheater-

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

1853.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Direction leidet also durch die Verfügung Hoher Behörde einen Verlust von 1200 ℔ Crt."

Noch eine Todsünde wider das Stadttheater ward durch eine staatliche Einrichtung begangen; durch das Militär. Einer der Directoren hat seinem Zorne über dasselbe gelegentlich durch folgenden Schmerzensschrei[1] Luft gemacht: „Die Leiter des Stadttheaters in Hamburg hatten die Verpflichtung, während des Sommers zu spielen, dafür hatten sie aber das bene, Montags und Donnerstags ihre Mitbürger en pleine parade als Miliz vorbeimarschiren zu sehen, geführt von Musikcorps, deren größter Theil aus Mitgliedern des bei ihnen engagirten Orchesters bestand. Es war daher z. B. während der Exerzierzeit nicht nur unmöglich, an Donnerstagen, an welchen in der Regel das 6. Bataillon ausrückte (die Mannschaft bestand aus den Revieren der nächsten Umgebung des Stadttheaters), Opern oder Ballets zu geben, sondern sehr oft mußten die Mittwoch-Proben ausfallen oder über Gebühr abgekürzt werden." Schade nur, daß diese Einrichtung bereits existirte, als jene Leiter noch in der Wiege lagen; sie wußten darum, und hatten sich dennoch um das Directorat beworben. Uebrigens fielen die Sommerexercitien unter Maurice und Wurda weg, als die Preußen in Hamburg waren; angeblich: um den Zusammenlauf vieler Menschen zu verhüten. Allerdings gestalteten sich die Uebungen des Bürgermilitärs stets zum Volksfeste; der Klang der Trommel setzte Alt und Jung in Bewegung, und halb Hamburg strömte vor das Dammthor, die „Familienväter" unter Waffen zu sehen. Zelte waren errichtet wie in einem Lager; Vorräthe von Speisen und Getränken wurden hier ausgeboten, hinreichend, eine Armee zu beköstigen, und wenn am Abend die tapferen Krieger heimkehrten, so wurden sie von der Straßenjugend mit einem Hurrahgeschrei begrüßt, als hätten sie die Stadt vom Feinde befreit. Möglich war es immerhin, daß bei einer

[1] Wiener Theater-Chronik von C. A. Sachse, Nr. 36, 31. Aug. 1877.

solchen Gelegenheit Reibungen mit den fremden Truppen vorgefallen wären, zu denen man keinen Anlaß geben wollte; in Wahrheit aber mochte man auch — wie mehrfach behauptet wurde — das Unzulängliche des Bürgermilitärs erkennen und die Kritik der fremden Officiere fürchten.[1] Wirklich wurden die militärischen Verhältnisse Hamburgs bald einer durchgreifenden Verbesserung unterzogen.[2] Die Soldaten ganz abzuschaffen — diesen Gefallen konnte der Staat den Schauspieldirectoren nicht thun.

Der Racker von Staat! Er verweigerte Maurice und Wurda auch 1853 ihre Bitte: während der Domzeit in den Räumen des Stadttheaters eine Art von Bazar veranstalten zu dürfen; „das Haus am Dammthor sei zu Theaterzwecken da," meinte „Hohe Behörde", als Maurice das Thaliatheater allein solchen Zwecken aufbewahren wollte. Noch schlimmer; der Staat verrieth auch einen so entschiedenen Mangel an Kunstsinn, daß er, um mit Dräxler-Manfreds Muse zu sprechen, „nicht durch Baar-Zuschüsse gut machen wollte, was die Ungeschicklichkeit und speculative Ausbeutung der Unternehmer verdorben hatte." Die Muse erzählte ihren Lesern 1854, wie das Hamburger Stadttheater geleitet und wo die *wahre* Ursache des Deficits zu suchen sei; „kommt eine Subvention, wie sie erbeten ist, zu Stande," schloß ihr Bericht, „so lacht der Franzose Maurice ins Fäustchen, und die deutsche Kunst geht dabei doch leer aus."

1853.

[1] Wir lesen darüber: „Daß die Bürgergarde dem fremden Militär reichen Stoff zum Lachen gibt, kann nicht fehlen. Wer vermöchte auch ernsthaft zu bleiben, wenn z. B. ein Senator im Ornat an einer Bürgerwache vorbeifährt und die Schildwache, statt die Wache herauszurufen, gevatterschaftlich ans Fenster klopft und hineinschreit: „Kommen sie snell 'raus, meine Herren; es kömmt ein Segnoter!" An den Sommernachmittagen, zur Zeit der Exercitien, kann man auch die Kanoniere sehen, behaglich hinter ihren Kanonen herschlendernd, deren Bespannung dieselben Pferde bilden, welche am Morgen den „Dreckwagen", eine der berühmtesten Institutionen Hamburgs, durch die Straßen ziehen. Am Mittwoch und am Sonnabend (wo der Dreckwagen seinen Umzug hält) exerziert deßhalb die Artillerie niemals, weil die vielseitigen Rosse alsdann zu ermüdet von ihren morgendlichen Thaten sind."

[2] Gaedechens, Hamburgs Bürgerbewaffnung, Seite 41.

IV. Vereinigte Theater, 1849-1854.

Das Verhältniß des Staates zum Theater ist ein Punkt, über den seit Langem gestritten wird, während man doch meinen sollte: ein Streit darüber sei gar nicht möglich. Irgend ein begründeter Anspruch des Theaters: vom Staate unterstützt zu sein, kann schlechterdings nicht erhoben werden. Ist ein politisches Gemeinwesen so überschwänglich reich, daß es an die Steuerkraft seiner Angehörigen entsprechend niedrige Anforderungen stellt, — nun wohl, dann unterstütze es mit den selbständigen Künsten auch die unselbständigen; mit der Musik, Malerei, Sculptur, Architektur und Dichtkunst auch die lediglich aus der letzteren ihre Nahrung saugende Schauspielkunst. Denn diese ist nun einmal keine selbstständige, schöpferische Kunst. „Der Schauspieler," sagt Carl Toepfer,[1] „schreibt die Werke des Dichters in schöner Handschrift ab — das ist alles."[2] Wäre hier im strengsten Sinne des Wortes die Bezeichnung „Kunst" anzuwenden, so würde die des Mimen nicht von einem Heere dreister Naturalisten auszuüben sein. Mit etwas „Genialität" ausgestattete junge Arbeitsscheue würden miserable Figuren spielen, wollten sie plötzlich die Palette, den Meißel handhaben; die Bühne rekrutirt sich immer mit solchen Subjecten."

Die Anschauungen Toepfers theilt Carl Immermann. Auf das bestimmteste verlangt er von der Kunst des Schauspielers: „wenn sie echt ist, soll sie nur die Reproduction eines Dichtwerkes sein. Die moderne Verwirrung der Darstellungskunst datirt daher, daß die selbständige Freiheit derselben nicht begrenzt genug gefaßt wird. Der Schauspieler stellt sich über das Gedicht, und glaubt: erst etwas aus demselben machen zu sollen, statt daß grade umgekehrt das Gedicht aus ihm etwas machen soll. Er hat seine Stellung als reproducirender Künstler aufgegeben und ist naturgemäß dadurch in das Gebiet will-

[1] Originalien 1847, Nr. 52: „Auswärtige Notiz."

[2] Auch mit den Musikern eines Orchesters hat man Schauspieler oft verglichen.

kürlicher und grillenhafter Production gerathen." In voller Uebereinstimmung mit Goethe legt Immermann das Hauptgewicht auf schulgerechte Recitation, „denn die Poesie ist eine Kunst der Rede; das Vehikel also, wodurch die dramatische zur vollen Erscheinung gelangt, muß primo die Rede, und erst secundo das Spiel der Gesichtsmuskeln, der Hände und Füße sein."

Diesen vollwichtigen Bemerkungen schließt sich Eduard Devrient nicht an. Er, der nie lernte, kommt[1] folgerichtig zu dem Schlusse: auf der Bühne sei „das Mimische primo, das Rhetorische secundo;" mit anderen Worten: es genügt, vor dem Soufflеurkasten Gesichter zu schneiden, bis der Gedanke des Dichters erhascht ist. Fehringer war dieser Ansicht auch. Leider beruft sich Devrient dabei auf den gefährlichsten Gewährsmann: auf Schröder, ohne zu ahnen, daß dieser die Vorschrift des Dichters stets „innig und treu" befolgte, auch oft äußerte: „*Der Schauspieler kann nie mehr leisten, als der Dichter bezweckt.*"[2]

Grade diese Kunst, welche der selbständigen Schöpfungskraft entbehrt, erhebt nun den Anspruch an den Staat: von ihm bevorzugt, ja, auf eine Weise ausgerüstet zu werden, wie weder Architektur, noch Sculptur, Malerei, Musik oder Poesie. Ungestüm verlangen die Freunde des Theaters für ihr Lieblingskind, was der Staat, auf einer höheren Warte stehend, aus Billigkeitsgründen *einseitig* nie gewähren sollte. Insbesondere in Hamburg ward Staatshilfe für das Stadttheater stets mit dem Zusatze begehrt: „es sei himmelschreiend, so überflüssigen Instituten, wie einem Zoologischen Garten ꝛc. Zuwendungen gemacht zu sehen, welche dem Theater versagt blieben." Diese oft gemachte Zusammenstellung zeigt die ganze

[1] Schauspielk. IV, 277.

[2] Meyer, II, 1, 367. Schröder sagte auch: „Man denke sich die Verzweiflung des armen Autors, dem es peinlich ist, wenn nur eine Sylbe verloren geht!" Da Devrient nicht gut behaupten kann: Schröder habe die Selbstherrlichkeit der Schauspielkunst proclamirt, so giebt er, statt eines Beweises, wieder Hypothesen: Schauspielk. IV, 279, 2. Anmerkung.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

Verwirrung der Begriffe bei Jenen, welche Staatshilfe für die Bühne beanspruchen; man kann aber die Parallele zwischen dem Theater und einem wissenschaftlichen Institute ersten Ranges noch viel weiter fortgeführt, namentlich auch auf die Schule, sogar auf die Kirche ausgedehnt finden. Gewiß wird kein Verständiger den Einfluß leugnen, den ein im höchsten Sinne des Wortes ideal geleitetes Theater üben kann; gleichwohl wird dieser Einfluß nichts bedeuten gegenüber der sittlich-straffen Zucht von Schule und Kirche. Während von der Wohlthat des Schul- und Kirchenbesuches sich Niemand, auch der Aermste nicht, ausgeschlossen sieht, kann das Theater auf die Allgemeinheit schon deßhalb nicht wirken, weil Tausende und Abertausende sich seinen Besuch aus Mangel an Mitteln ganz versagen müssen.[1] Wäre die Behauptung begründet: zur sittlichen Ausbildung des Menschen sei eine Bühne unerläßlich, dann wären jene Unglücklichen als offenbare Halbwilde zu bedauern, welche ihr Schicksal in Provinzialstädten oder auf Dörfern (etwa in ländlichen Pfarrhäusern) geboren werden ließ; dann dürfte der Staat keinen Augenblick säumen: neben jeder Kirche auch ein Theater aufzubauen, und dem Schulzwange hätte logischer Weise der Theaterzwang an die Seite zu treten. Nein, nichts anderes kann die Kunst sein, als die duftige Blüthe, mit der wir uns das Leben anmuthig schmücken; ein holder Luxus, ein höchstes, edelstes Vergnügen.

Die größten Geister unserer Nation haben die Bedeutung der Schaubühne nie anders aufgefaßt. Goethe hat in dem Aufsatze: „Deutsches Theater" die Ursache angegeben, weßhalb man im vorigen Jahrhundert der Bühne unmittelbare veredelnde Wirkungen zuzuschreiben begann. Anknüpfend an Goezes Streit über die Sittlichkeit des Theaters sagt er: „Dieser

[1] Und doch motivirte im März 1878 der Hamburger Stadttheaterdirector Pollini seine Bitte um Staatssubvention mit den Worten: „Das Theater ist eine Schule für alle Classen der Bevölkerung!" (Vergl. weiter unten, den letzten Abschnitt.)

Streit, der von beiden Seiten mit vieler Lebhaftigkeit geführt wurde, nöthigte leider die Freunde der Bühne, diese der höheren Sinnlichkeit eigentlich nur gewidmete Anstalt für eine sittliche auszugeben. Sie behaupteten: das Theater könne lehren und bessern, und also dem Staate und der Gesellschaft unmittelbar nützen." Lessing ruft ingrimmig: „Die elenden Vertheidiger des Theaters, die es mit aller Gewalt zu einer Tugendschule machen wollen, thun ihm mehr Schaden, als zehn Goeze." Wie Schiller über Nebenzwecke in allen Fragen der Kunst dachte, sahen wir schon; Tieck höhnt: „Die Schildbürger waren eine so edelmüthige Nation, daß sie ihre Schaubühne zu nichts Anderem brauchen wollten, als nur zu einem Anhange des Lazareths, um sich darin zu bessern. Sie sahen ein, daß sie viele Fehler an sich hatten, und deshalb gingen sie ins Theater, um sich darin zu reinigen."

So könnte man weiter citiren, um zuletzt mit Lessing ein Theater lediglich „die anständigste Erholung für Männer" zu nennen, „die in ihren Geschäften des Tages Last und Hitze getragen, und die nützlichste Zeitverkürzung für Andere, die gar keine Geschäfte haben." Nicht einmal diese bescheidene Forderung hatte das Hamburger Theater erfüllt; als „anständige Erholung" konnten weder die Leistungen des Affenspielers Klischnigg, noch diejenigen des Athleten Rappo, oder die der Herren Kabylen gelten; der zahllosen Abscheulichkeiten anderer Art nicht zu gedenken.

Vom Theater einen bessernden, bildenden Einfluß zu erwarten, kann nur der hohlsten philosophisch-ästhetischen Dilettanterei, oder vielmehr nur dem blödesten Unverstande einfallen. Diese Dilettanterei [1] geht aber Hand in Hand mit einer

[1] Noch in der Sitzung der Hamburger Bürgerschaft vom 24. April 1878 machte sie sich ungebührlich breit; ein Mitglied, Dr. Gerson, stellte die Behauptung auf: „Gewerbemuseum und Kunsthalle haben doch gewiß nicht die allgemeine Bildungsberechtigung, wie das Theater, welches auf alle Classen der Bevölkerung wirkt!" Die letztere Phrase war dem Wortvorrathe der

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

ebenso hohlen nationalökonomisch-politischen, denn nachdem die Behauptung aufgestellt worden: „das Theater diene Zwecken der Volksbildung," wird die Schlußfolgerung daran geknüpft: „mithin muß der Staat es unterstützen." Der Vordersatz ist falsch, und der Nachsatz ist es nicht minder; er beweist zugleich, daß das Theater, abgetrennt vom Volksleben der Gegenwart, gänzlich unberührt von den Strömungen der Geschichte, gleichsam ein isolirtes Dasein, eine grillenhafte Sondereristenz führt. Wir leben in einer Zeit, wo überall das dringende Bestreben herrscht: die Eingriffe des Staates zurückzuweisen, zu beschränken oder aufzuheben. Jeglicher Factor des öffentlichen Lebens lechzt nach Selbstverwaltung und will durchaus auf eigenen Füßen stehen; zutreffend erklärt es Carl Gutzkow für die Losung unserer Tage: „jeder moralischen Thätigkeit Freiheit und Bewegung zu garantiren und im Uebrigen ihr zu sagen: 'Hilf dir selbst!'" Während der Herrschaft dieser höchst glücklichen, wahrhaft erhebenden Gesammtrichtung unseres Daseins und Wirkens ist es einzig und allein das Theater, welches vom Staate ins Schlepptau genommen sein will.

Es giebt eine öffentliche Einrichtung, welche mit dem Bühnenwesen große Aehnlichkeit hat und nicht selten mit demselben verglichen wird: diese Einrichtung ist der Journalismus. Hier wie dort verbinden sich strebsame Individuen, um dem Publicum zu dienen; einem Publicum, welches *freiwillig* herbeikommen muß, damit die Unternehmung gedeihe, welchem folglich etwas Gutes zu bieten ist, das reizen und locken kann. Schwerlich wird Jemand den überwiegenden Nutzen des deutschen Journalismus niedriger anschlagen, als den des deutschen Theaters; gleichwohl hat man nie vernommen, daß die Redaction etwa der Gartenlaube um Staatshilfe

Pollinischen Petition kritiklos entnommen; die Erwerbungen des Museums und der Kunsthalle erfreuen und belehren *unentgeltlich* Jahrhunderte lang ganze Geschlechter, schon darum kann man sie mit den flüchtigen Leistungen der Schaubühne nicht in Parallele stellen.

gebettelt, oder die der Kölnischen Zeitung um freie Beleuchtung nachgesucht habe.

Während nun die deutsche Bühne um den Pulsschlag des deutschen Volkslebens sich niemals kümmert, wird ihr das Volk — denn das Volk, dem natürlich die Fürsten als integrirender Theil angehören, ist der moderne Staat — plötzlich wichtig, wenn ihr das Geld ausgeht. Hat sie Ueberschüsse, so steckt sie solche in die eigene Tasche; ein Plus hat noch nie ein deutscher Schauspieldirector auf den Altar des Vaterlandes niedergelegt. Die Leichtfertigkeit, womit bei Mindereinnahmen der Staat zu deren Deckung angerufen wird, hat etwas Grauenhaftes; ebenso grauenhaft ist der Mangel an Ernst und Kenntniß, den unsere öffentlichen Organe bei solchen Gelegenheiten zeigen. Kommt auf das Theater die Rede, so spielt alle Welt — Zeitungen wie Volksvertreter — mit den fabelhaftesten Summen, wie der Jongleur mit bunten Kugeln.[1] „Der Vorstand des Stadttheaters zu Frankfurt bezieht 18,000 Mk. jährlich.[2] — Das Honorar der Pauline Lucca für Eine Gastrolle am Hoftheater zu Braunschweig betrug 1875: 3000 Mk.[3] — Die Schauspielerin

[1] Während das neue Dresdener Hoftheater Unsummen (auch aus Staatsmitteln) verschlang, las man im Januar 1878: „Die Sächsische zweite Kammer hat eine Petition des Actienvereins „Zoologischer Garten zu Dresden" um 5000 Mk. jährliche Staatsunterstützung auf die nächsten fünf Jahre abgelehnt. Wennschon das Bemühen des Vereins betont wurde, durch unentgeltlichen, bezw. im Preise ermäßigten Zutritt für die Schulanstalten des Landes (wovon im letzten Geschäftsjahr 446 Lehrer und 13,000 Kinder Gebrauch machten) die belehrenden Einflüsse des Zoologischen Gartens auch weiteren Volkskreisen zuzuführen, so war die Majorität doch der Ansicht, den Staatszuschuß nicht bewilligen zu dürfen."

[2] So viel wie in Hamburg die ältesten gelehrten Senatoren.

[3] Der Landesdirector der Provinz Hannover, Rudolf v. Bennigsen, bezieht jährlich nur das dreifache: 9000 Mk. Eben so hoch beläuft sich das Jahresgehalt des dirigirenden Staatsministers von Reuß j. L. Landschullehrer im Herzogthume Gotha beziehen vom Anfange des 6. Dienstjahres an 810 Mk. jährlich; nach 21 Dienstjahren erhalten sie 1170 Mk. Die Gehälter deutscher Universitätsprofessoren betragen durchschnittlich 4500—5000 Mk. jährlich; der „tüchtige erste Redacteur", welcher oft auf dem Wege des

VI. Vereinigte Theater, 1849–1854.

am Wiener Burgtheater, Fräulein Wessely, bezieht 4800 fl. jährlich, nach mehrjährigem Wirken jedoch 7000 fl. — Der Schauspieler Robert wurde 1878 in Wien am Burgtheater auf zehn Jahre, mit den Bezügen von je 8000 fl. in den ersten drei Jahren, von 9000 fl. im vierten, und, mit dem fünften Vertragsjahre angefangen, von 10,000 fl. jährlich engagirt." Dergleichen Notizen, worin vom Monate langen Urlaube und den enormen Pensionsansprüchen der Betreffenden noch gar nicht die Rede ist, findet man ohne Glossen täglich in deutschen Blättern, und gewiß ist es erfreulich für einen österreichischen Minister, zu erfahren: daß sein Gehalt dem eines Kaiserlichen Hofschauspielers gleichsteht; es beläuft sich auf 10,000 Gulden.[1] Hält man den Künstlern diese Thatsachen vor, so berufen sie sich auf das unverschämte Wort eines der ihrigen: „Nun, so lasse man die Minister Comödie spielen." Minister sind unentbehrlich; Schauspieler und Sänger halten sich nur dafür.

„Wenn Jemand nicht eben krumm und bucklig ist, und wenn er nur drei Worte sprechen kann, so gelangt er beim Theater mitunter zu einer Bezahlung, für die früher die rechtschaffensten Leute Jahre lang arbeiten mußten." Das sind die Worte eines erfahrenen Schauspielers.[2] Und man fragt noch,

Inserats gesucht wird, hat jährlich bei aufreibendster Beschäftigung etwa 4000 Mark Gehalt zu erwarten. Preußische Unterstaatssecretäre sind mit 15,000 Mark jährlich besoldet; Hackländer, dieser vielgelesene deutsche Autor, hatte erst im höheren Alter eine jährliche Durchschnitts-Einnahme von 16,000 Mark, u. s. w. u. s. w.

[1] Der Minister erhält 10,000 fl. Functionszulage. Seine Pension beträgt (laut Gesetz vom 22. Juli 1868) 4000 fl. Daß alle diese Zahlenangaben auf den besten Informationen beruhen, bedarf wohl kaum der Versicherung. Man sehe auch die Besoldungstabellen bei Prölß (Dresd. Theatergeschichte S. 661—665); Dawison erhielt 1856 ein Gehalt von 3000 Thlr. und für jedes Auftreten 15 Thlr.; Jenny Ney hatte 5000 Thlr., u. s. w. Künstlerische Nullen figuriren in diesen Tabellen noch mit Gagen von Hunderten.

[2] Stenographischer Bericht der 5. Versammlung deutscher Bühnenangehöriger, Berlin 1877, S. 235.

aus welchen Gründen die Verhältnisse des deutschen Theaters insgesammt höchst bedenklich schwanken? Man suche doch die Schuld daran nicht ganz fremden Dingen aufzubürden! Sie liegt einzig und allein *am Theater selbst*. Nicht an dessen angeblichem „Verfall"; nicht am angeblichen „Gesunkensein der Schauspielkunst"; der Kundige weiß, daß diese Klagen über den „Verfall" der Bühne genau so alt sind, wie diese selbst; weiß, daß zu keiner Zeit und an keinem Theater „der Lichtputzer ein Garrick" war. Man kann sogar bestimmt annehmen, daß im Allgemeinen die äußerliche Fertigkeit der Schauspieler mit deren Bildung gestiegen sei; noch die Genossen Ekhofs konnten zum Theil nicht schreiben. Das ist jetzt anders, und besser. Auch die „Lauheit des Publicums" ist nur ein Hirngespinnst; man hat gesehen, wie überfüllt die classischen Vorstellungen bei geringen Preisen aller Orten waren und sind. Nur will das Publicum sich nicht brandschatzen lassen. „Man ist es endlich müde, für drei Theaterstunden Summen zu opfern, welche mit unseren bürgerlichen Lebensverhältnissen im Widerspruch stehen. Der Bogen muß weniger straff gespannt, und die theatralische Steuerschraube nicht in einem Maße angewendet werden, welches die Leistungsfähigkeit oder die Opferwilligkeit der Kunstfreunde übersteigt."[1] Das Theater glaubt aber, seine Genüsse nicht billig darbieten zu sollen;[2] seine Angehörigen verlangen Geld,

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

[1] Neue freie Presse Nr. 4820 vom 26. Januar 1878, Seite 5. Vergl. auch Nr. 4743: „Die Preise in der Hofoper." Dies Institut kann wegen seines chronischen Deficits nicht leben und nicht sterben; 1877 las man darüber in der ersichtlich inspirirten Correspondenz einer Berliner Zeitung: „Das Wiener Opernhaus ist mit der gegenwärtigen Subvention nicht zu halten. Dieselbe beträgt jährlich 210,000 fl.; sie müßte jedoch mindestens verdoppelt werden, um den Ausgabeetat aufrecht zu erhalten." Das wird — aus dem verschuldeten Oesterreich! — so harmlos in die Welt geschrieben, als seien 210,000 fl. eben so viele Pfennige. Notizen wie diese machen trefflich Propaganda für — die socialdemokratische Partei.

[2] Im Gegentheil; am 5. September 1877 ward der Deutschen Bühnen-Genossensch. 1877 Nr. 37, S. 368 zufolge in Leipzig ein „Verein deutscher Schauspieldirectoren" gegründet, in dessen Satzungen §. 8 lautet: „Die

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

viel Geld! Diese Hauptursache aller Katastrophen an deutschen Bühnen wird möglichst verschleiert; von dem unerschwinglichen Gehalte, welches die Künstler beanspruchen, ist nie die Rede, wenn ein Zusammenbruch erfolgt.[1] Jahrzehnte lang stand ein Schauspieler gleichsam außerhalb der Gesellschaft, Jedermann mied seine Nähe. Durch Goethes Vorgehen, der zuerst die Künstler seines Umgangs würdigte, hat diese Thorheit längst ein Ende genommen; dennoch kann man in gewissem Sinne noch immer sagen: „die Schauspieler stehen außerhalb der Gesellschaft," weil sie für ihre Leistungen eine Bezahlung erheischen, wie kein anderes Glied der menschlichen Gesellschaft sie für die seinigen auch nur annähernd verlangt. Schon Immermanns Unternehmung scheiterte lediglich an diesen Ursachen.[2] Wenn daher Ein Theater nach dem anderen „wegen Ueberbürdung des Etats" zu Grunde geht, so hat gewiß nicht der Staat mit den Erträgnissen der ohnehin nirgends niedrigen Steuern, mit der Contribution von Tausenden, die nie ein Theater besuchen, mit den Scherflein der Wittwen und Waisen ꝛc. einzuschreiten. Vielmehr haben die Besonnenen sich zu gestehen: daß ein Zusammenbruch schwerlich erfolgt wäre, hätte man die nämlichen Künstler, statt für Zehntausende, für Tausende anzustellen vermocht, denn dann wäre, wie bei jedem soliden Geschäft, Ausgabe und Einnahme im Gleichgewicht geblieben.[3] Daß

Vereinsdirectoren verpflichten sich, die „Preise der Plätze" an ihren Theatern nicht herabzusetzen, sondern den Umständen nach dieselben emporzutreiben." Hier zeigt sich bis zur Evidenz, wie hartnäckig die Schauspieldirectoren jeder berechtigten Forderung vernünftiger Kunstfreunde entgegentreten.

[1] Im Tone der Entrüstung erklärte der Obmann des Localausschusses einer Bühne im März 1878 (D. Bühnen-Genossensch. Nr. 13, S. 139): „Unsere Primadonna erhält bloß deshalb eine Gage, die geringer als sonst normal ist — 400 Mk. monatlich — weil sie totale Anfängerin ist." Man glaubt, von einem Theater etwa wie das Leipziger zu lesen; allein es ist vom Stadttheaterchen zu Würzburg die Rede!

[2] Ed. Devrient constatirt es ausdrücklich: IV, 269.

[3] Obige Ausführungen waren druckfertig, als die Neue freie Presse eine unerwartete Bestätigung derselben brachte. Unterm 24. Mai 1878 schrieb sie

gegen diese Ausführungen Alle, welche im Rohr sitzen, folglich Pfeifen schneiden wollen, mit Erbitterung sich wenden werden, ist natürlich. Schon 1848 ist Toepfers Stimme wirkungslos verhallt. Von einem Privilegirten ist es nicht zu erwarten: er werde zugeben, daß die ihm zufließende Sonderbegünstigung ein unbilliger, unverhältnißmäßiger Vorzug des Einzelnen gegenüber der Gesammtheit sei. Wurde zuweilen eine vereinzelte Stimme aus Fachkreisen in solchem Sinne laut,[1] so waren hundert andere da, welche noch weit lauter ausriefen: „Sehet

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

aus Wien: „Die Bilanz der italienischen Opernsaison im Hofoperntheater (20. März bis 3. Mai 1878, 28 Vorstellungen umfassend) wird nun amtlich mitgetheilt. Die Ausgaben betrugen 239,700 Francs, und zwar erhielten: Frau Nilsson für zehn Abende 59,000 Francs, Herr Faure für fünfzehn Abende 63,000 Francs, Frau Lucca für vier Abende 12,000 Francs, Herr Masini als Pauschale 27,000 Francs, Herr Campanini als Pauschale 10,800 Francs, Herr Padilla als Pauschale 10,600 Francs, Fräulein Salla als Pauschale 9000 Francs, Fräulein Litta für fünf Abende 12,600 Francs, Fräulein Trebelli als Pauschale 16,000 Francs, Herr Zucchini als Pauschale 5000 Francs, Herr Arditi als Pauschale 6000 Francs, Herr Rokitansky als Pauschale 6000 Francs, Herr Fernando als Pauschale 1200 Francs, Fräulein Rosabella als Pauschale 500 Francs, der Souffleur als Pauschale 1000 Francs. Dem gegenüber betrugen die Einnahmen 222,000 Francs. Dieser Berechnung zufolge hat also die Direction der Hofoper, um die Gagen der ersten Sänger zu decken, einen Zuschuß von 17,700 Francs zu leisten. Hiezu kommen noch die Gagen der in der Stagione beschäftigten Künstler für kleinere Rollen, und die mit 1500 fl. berechneten Tageskosten der Oper, so daß das Gesammt-Deficit, von der Regie der Hofoper abgesehen, während der $6\frac{1}{2}$ Wochen circa 100,000 fl. beträgt. Es ist demnach begreiflich, daß vorläufig beabsichtigt wird, im nächsten Jahre keine Stagione zu veranstalten. Selbst ein Gastspiel des Herrn Faure wird nur stattfinden, wenn der Künstler seine großen Gagenansprüche ermäßigt." Sogar ein Agenturblatt, der N. Theaterdiener, knüpfte an die Reproduction dieser Mittheilung (2. Juni) die Bemerkung: „Vielleicht tragen solche Thatsachen dazu bei, zu einer Reaction gegen die wahnsinnigen Gagen zu führen, die an großen Opernbühnen gefordert und auch bewilligt werden."

[1] Es verdient bemerkt zu werden, wie weit sogar zünftige Recensenten von der Erkenntniß des Richtigen entfernt sind; Rudolf Genée z. B. behandelte 1878 „das deutsche Theater und die Reformfrage" in einer eigenen Broschüre (Deutsche Zeit- und Streit-Fragen, Heft 99), ohne der allzu hohen Gagen auch nur mit einer Sylbe zu gedenken.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

da einen Judas, der unsere Einkünfte schmälern will!" Die Letzteren bedenken nicht, daß es besser wäre, eine geringere Gage mit Sicherheit, als eine große mit Unsicherheit zu erhalten; sie bedenken nicht: daß die Gesammtheit gewönne, was der Einzelne etwa verlöre. Sie geberden sich so, daß anscheinend fast Muth dazu gehört, diesen Krebsschaden der deutschen Bühne aufzudecken.[1] Zu den Ursachen desselben hat u. A. die Theateragenturwirthschaft gehört, insofern es um die an und für sich nicht wohl entbehrliche Einrichtung solcher Agenturen zum Theil sehr übel bestellt war. Der Vermittler, welcher Procente von der Gage seiner Auftraggeber erhielt, suchte diese Gage so hoch zu schrauben, wie möglich; das Interesse der Gesammtheit lag ihm nicht am Herzen, wenn er dem seinigen dienen, und demjenigen einzelner Künstler obendrein zu dienen scheinen konnte.

Man hat nun gesagt: die theuersten Künstler seien die billigsten. Es sei besser, Ein vorzüglich gutes Mitglied nach Tausenden zu bezahlen und dadurch einen Cassenmagnet zu besitzen, als drei billige Mittelmäßigkeiten anzustellen. Hierin liegt eine verhängnißvolle Halbwahrheit. Die Einnahmen einer

[1] Im Februar 1875 wagte ein unbestreitbar sachverständiger Mann, der Redacteur des Bühnengenossenschaftl. Fachblattes, Theater-Agent L. Erelinger, „weil er das Wohl der Mitglieder im Auge hatte und fördern wollte", in seinem Organe die schüchterne Frage: „Sollten nicht die Zusammenbrüche so vieler Bühnen darauf hindeuten, daß die Gagen der Mitglieder theilweise eine Höhe erreicht haben, welche die Existenz der Theater gefährdet?" Sofort wurde über den armen Sünder die große Excommunication verhängt (D. B. G. Nr. 9 v. Sonntag, 28. Febr. 1875); in der Bannbulle las man das merkwürdige Geständniß: „Bei ganz soliden Bühnen läßt sich jeder Schauspieler gern mit einer soliden Gage engagiren. Die Specialitäten natürlich — Heldentenöre und erste Liebhaber u. s. w. — *fordern*, was *sie eben bekommen können*, und wer kann es ihnen verdenken, wenn sie von Saison zu Saison *förmlich an den Meistbietenden* versteigert werden? Ja, wenn hinterher noch, nachdem sie wirklich abgeschlossen haben, so und so Viele *heimlich kommen und mehr bieten*, sobald der eingegangene Contract irgendwie *mit List oder Gewalt* zu lösen ist?" Welch ein Sittenzeugniß, das Angehörige des Theaters diesem ausstellen!

Bühne können auf alle Fälle nicht über ein bestimmtes Maß hinaus; die letzte Grenze desselben bildet die Anzahl der verfügbaren Plätze. Sind nun die Unternehmer durch die Anforderungen der Künstler gezwungen, ihre Engagements derart zu treffen, daß die Gesammtsumme der verlangten Gehälter die Summe der überhaupt möglichen Einnahmen erreicht oder gar übersteigt, so trägt das Werk von vorn herein den Keim des Deficits in sich. Der einzelne Magnet wird dieses Deficit nicht abwenden; schon deshalb nicht, weil er immerhin einer Umgebung bedarf, gegen die er nicht gar zu grell absticht. Wie man auch die Sache betrachtet: immer wieder drängt sich die übertriebene Höhe der Gagen als Ursache auf, warum die Theater nicht rentiren.

Erkannt ist das Uebel leichter als gehoben. Und doch, wie leicht ließe es sich heben, wären alle Theaterleitungen unter sich, wäre das Publicum entschlossen einig![1] Suchte keine Bühne Talente meistbietend an sich zu bringen, ginge Niemand ins Theater, wenn er unvernünftig dafür zahlen soll —

[1] Diese Einigung scheint freilich unmöglich. Sehr merkwürdig ist in dieser Beziehung eine Erklärung des Darmstädter Hoftheaterdirectors Tescher vom 23. April 1878 (vergl. Wiener Th.-Chr. 1878, Nr. 18), welche fast auf Furcht deutet, den allmächtigen Mimen gegenüber von zu hohen Gagen zu sprechen. Tescher machte bekannt: „Die in Theaterblättern verbreitete Mittheilung, als hätte ich auf dem Cartelvereinstag in Dresden eine Reducirung der Gagen beantragt, beruht auf einem Irrthum. Vielmehr habe ich in einem Schreiben an das Präsidium des deutschen Bühnenverbandes vom 29. März d. J., sowie später auf dem Vereinstage selbst mündlich vorgeschlagen, daß nachstehender Punct in Betracht gezogen werde: 'Ob es in Anbetracht der außerordentlichen Gagenforderungen im Gegensatz zu den schlechten Zeitverhältnissen nicht rathsam sei, die äußersten Gagen je nach den Verhältnissen der einzelnen Bühnen zu normiren und hierbei drei Kategorieen zu bilden. Den einzelnen Bühnenvorständen möchte es jedoch überlassen bleiben, sich für eine Kategorie zu entscheiden.' Von einer Gagenreducirung war überhaupt gar keine Rede." So weit Herrn Teschers Vermittlungsvorschlag. „Je nach den Verhältnissen der einzelnen Zeitungen" sind auch die Honorare deutscher Schriftsteller normirt, das Theater verlangt aber Privilegien und Exemtionen.

VI. Vereinigte Theater, 1849-1854.

wie schnell würden die Ansprüche der Künstler sinken! Nur müßte es dann auch keinerlei bevorzugte, d. h. subventionirte Bühnen geben, wie ja viele Regenten schon 1848 ihre Theatersubventionen theils einzogen, theils herabminderten. Noch im Jahre 1877 that es der Herzog von Anhalt.[1] Fürsten wie Communen müßten einsehen, daß eine merkwürdige Art von Kunstunterstützung darin liegt: dem Schauspielwesen jährlich Hunderttausende, anderen Künsten kaum Almosen zu verabreichen. Oder nimmt sich etwa der deutsche Schillerpreis[2] von tausend Thalern Gold, auf drei Jahre vertheilt, imponirend aus neben der Viertelmillion Thaler (und mehr!), welche die vier Königlichen Bühnen Preußens jährlich neben ihren Einnahmen als Zubuße erhalten? Steht die schädige Dotation deutscher Museen und Bibliotheken auch nur im entferntesten Verhältniß zu den Unsummen, welche der Moloch des Theaters verschlingt? — So betrachtet, ist die einseitige und verschwenderische Unterstützung deutscher Bühnen aus fürstlichen Schatullcassen nichts weniger, als eine Bethätigung echter Kunstliebe;

[1] Unstreitig ist es lediglich Privatsache eines Fürsten, ob und in wie weit er eine Bühne subventioniren will. Gleichwohl las man anfangs 1878, als der Herzog von Anhalt die bisher von ihm gezahlten Zehntausende aus guten Gründen hatte einschrumpfen lassen, in den Zeitungen ebenso kritiklose, wie pöbelhafte Rügen dieser Privatsache, welche natürlich als „Mangel an Kunstsinn" gelten mußte.

[2] Der Name des Dichters erinnert daran, daß der preußische Minister Beyme 1830 damit prunkte: wie man Schiller 1804 für 3000 Thaler jährlich nach Berlin habe ziehen wollen. Iffland, der Schillers Schöpfungen nur spielte, bekam schon 1796 als Schauspieler eben diese 3000 Thaler, außerdem ein Benefiz, Zusicherung einer Pension von 1200 Thalern und vierzehntausend Gulden baar (vergl. seine Briefe an Kirms vom 21. Novbr. und an Schröder vom 29. November 1796) zur Bezahlung seiner Schulden. Anderswo war es nicht anders; während Lessing im eigentlichen Wortverstande darbte, vergeudete der braunschweigische Hof Tausende an die Nichtigkeiten des Pantoministen Nicolini. C. M. v. Weber bezog in Dresden 1500 Thaler und mußte, wie Schiller, mit todtwunder Brust auf das angestrengteste arbeiten, um seiner Familie einen Sparpfennig zu sammeln; die italienische Sängerin Sandrini hatte daneben 3400 Thaler, u. s. w. u. s. w. Die Beispiele ließen sich mühelos verzwanzigfachen.

wer „den Blick aufs Ganze hält gerichtet", erkennt darin viel mehr das furchtbarste Unrecht. Ein Unrecht gegen die Schwesterkünste, ein Unrecht gegen die Bühnen solcher Orte, wo, wie z. B. in den Hansastädten, Niemand die riesigen Ansprüche der Künstler aus Eigenem zu befriedigen die Laune hat.[1] Denn da soll „der Staat" oder die Commune gut machen, was anderswo Fürsten als Privatleute verschuldet haben, und die aus gänzlicher Unkenntniß aller hieher gehörenden Verhältnisse hervorgehende Leichtfertigkeit einzelner Volksvertreter sorgt dafür, daß ein solcher Anspruch allen Ernstes seine Vertheidiger findet!

Gerechtigkeit und Freiheit, gleiche Vertheilung von Sonne und Wind — mehr kann keine öffentliche Einrichtung, kein Individuum fordern. In Hamburg freilich hingen nach dem Ausdrucke eines Stadttheaterlenkers „der Directionsausübung Bleigewichte an"; in Wahrheit blieb die freie Bewegung der Unternehmer von jeher mannichfach verkümmert. Maurice und Wurda fanden durch willkürliche Eingriffe des Staates ihre Entschließung in Fragen gehemmt, deren Beurtheilung fast für jeden Dritten eine Unmöglichkeit bleiben mußte. Ob z. B. von einer bevorstehenden Novität so viel Anziehungskraft zu erwarten war, daß eine Erhöhung der Eintrittsgelder räthlich erschien, konnte unmöglich ein Hamburgischer Senatscommissar ermessen, der diese Novität nicht einmal kannte. Gleichwohl hatten die Unternehmer, so oft sie eine Erhöhung der Preise für wünschenswerth hielten, um Erlaubniß dazu bei der Obrigkeit anzuhalten. So thaten sie es zwei Mal, ehe der „Prophet" erschien; zwei Mal wurden sie abgewiesen. Das „Warum" ward nicht offenbar, allein mit welchem Rechte kam der Staat zu dieser Bevormundung eines Privatinstituts? Und wo waren

[1] Die etwaige Hindeutung auf ein thatsächlich vorhandenes Schauspielerproletariat wäre bestimmt zurückzuweisen. Diese Proletarier sind so wenig Künstler, wie der Anstreicher ein Maler ist. Und ein Proletariat würde existiren, auch wenn die Matadore, statt mit Zehntausenden, mit Milliarden bezahlt würden.

VI. Vereinigte Theater. 1849-1854.

die leitenden Grundsätze, nach denen in ähnlichen Fällen verfahren ward?

Aber der Senat ging weiter; er bestimmte auch jetzt wieder die Tage, an denen gespielt oder nicht gespielt werden durfte. Das Ersuchen: in der Osterwoche noch am Montag und Dienstag Vorstellungen geben zu dürfen, ward wiederholt abschläglich beschieden; es half nichts, daß die Direction sich auf das Beispiel nahezu aller cultivirten Staaten beziehen konnte, in denen zu Anfang der heiligen Woche noch Theater stattfand. Auch die angebotene Garantie: „man werde nur ernste Stücke darstellen," wurde zurückgewiesen, und vergebens ließ der Senat sich durch die Zeitungen zurufen: „die erzkatholischen Staaten, unsere sonst pietistische Dehors gern aufrecht erhaltende Schwesterstadt Bremen, Frankfurt a. M. u. s. w. lassen spielen, nur wir Hamburger schließen unseren Kunsttempel, gestatten aber fast in derselben Sitzung unserer Behörde: daß gewisse „Kunst"- und Concertlocalitäten unseres berühmten Apollosaals in eine üble Tanzwirthschaft umgewandelt werden". Auch darüber wurden Klagen laut, daß noch immer bei Beerdigungen von Bürgermeistern (wie u. A. am 30. Januar 1855, dem Begräbnißtage des Dr. Dammert) das Theater geschlossen bleiben mußte. Man wollte darin einen in Republiken nicht statthaften Ausfluß des Ceremoniells einer „Hoftrauer" erblicken.

1855, 30. Januar.

Wohl trug die Bühne schwer an solchen Fesseln; dennoch waren es nicht diese, welche sie endlich zu Boden drückten, sondern die eigenen Fehler. Nachdem der rückständige Miethzins bereits eine Höhe von 8000 ℔ erreicht hatte, trat am 25. Juli 1854 die durch die afrikanische Hitze der Sommertage beschleunigte Katastrophe ein; nicht plötzlich — sie war seit 1851 vorausgesehen! — aber schrecklich, denn mehr als dreihundert, an Hamburgs Vereinigten Theatern angestellte Menschen wurden davon betroffen. Die hervorragenderen unter diesen waren auf den Mittag des angeführten Tages von den Directoren Maurice und Wurda zu einer Versammlung

1854, 25. Juli.

einberufen, in welcher ihnen seitens der Genannten durch den Dr. jur. Eden eröffnet wurde: daß die Unternehmer für den laufenden Monat ihren Verpflichtungen nachzukommen nicht in der Lage seien. Es ward den Künstlern vorgeschlagen, vom 1. August 1854 bis zum 1. April 1855 auf Theilung der Einnahme zu spielen, und als Vorschuß auf die letztere eine halbe Monatsgage anzunehmen. Die Mitglieder, außer Stande, auf diese traurige Nachricht sogleich einen bestimmten Bescheid zu geben, erwählten aus ihrer Mitte einen Ausschuß von vierzehn, allen Kunstzweigen angehörenden Personen, welcher nach gepflogener Berathung am 26. Juli Mittags der Direction erklärte: jener Vorschlag sei für die Gesellschaft unannehmbar. Die Sache des Stadttheaters schien rettungslos verloren; da war es die muthvolle Entschlossenheit zweier Hamburger, die sie wiederum auf die Füße stellte und einen der denkwürdigsten Abschnitte in der Geschichte des Stadttheaters, sowie einen der erhebendsten in der gesammten deutschen Bühnengeschichte herbeiführte. Von den bisherigen beiden Directoren trat Josef Wurda mit Pension in den Ruhestand; aus der Oeffentlichkeit ganz zurückgezogen, in welche er sich nur noch bisweilen als begabter Componist freundlich aufgenommener Lieder hinauswagte, führte der einst gefeierte Sänger seitdem ein stilles, doch für die Kunst — deren Jüngern er gern mit Rath und That nützte — immerfort begeistertes Leben. Lange schon kränkelnd, starb er, allgemein geachtet, zu Hamburg am 27. April 1875 Abends, an einem Herzschlage. Unter reger Theilnahme älterer Kunstfreunde wurde er auf dem Kirchhofe zu St. Petri vor dem Dammthore bestattet; der Pastor an dieser Kirche, Dr. Gotthard Ritter, hielt ihm die Leichenrede. Sinnig und schön ward darin der Lebensgang Wurdas mit einigen seiner besten Kunstleistungen verglichen, und die Harmonie gerühmt, welche sein ganzes Wesen veredelnd durchdrungen habe.

VI Vereinigte Theater, 1849-1854.

1854, 26. Juli.

1875, 27. April.

Sein Directionsgenosse übernahm das Thaliatheater wiederum allein. Eine Biographie sagt von ihm: „Er hatte Nutzen

VI Vereinigte Theater, 1849-1854.

gezogen aus der harten Lehre der Vergangenheit," und diese Bemerkung ist begründet. Der gewaltigen Aufgabe: in Hamburg zwei große Bühnen zu gleicher Zeit zu leiten, war er unterlegen; in kleineren Verhältnissen, auf einem Posten, den er zu übersehen vermochte, hat er sich vielfache Anerkennung erworben. C. S. Maurice wußte es nach und nach, besonders durch Heinrich Märrs kräftige Mitwirkung, dahin zu bringen, daß in der Reihe deutscher Privatunternehmungen das Thaliatheater zu Hamburg oft mit Ehren genannt ist. Es liefert zugleich den Beweis: daß eine Bühne Verdienstliches auch ohne Staatshilfe leisten kann. Deutsche Dramatiker vertrauen ihm mit Vorliebe ihre Stücke an, und deutsche Künstler betrachten es als offenen Empfehlungsbrief, zu seinen Angehörigen gezählt zu haben.

Siebenter Abſchnitt.

Interregnum.

5. Auguſt 1854 bis 31. März 1855.

An trüben Novembertagen kommt es wohl vor, daß Mittags die Sonne, Nebel und Wolken verſcheuchend, für ein Stündchen hell und freundlich am Himmel erſcheint. Alle Welt freut ſich und athmet auf, aber das Glück dauert nicht lange; bald herrſcht Dunkelheit und Kälte wie vorher.

Einem ſolchen vorübergehenden Sonnenblicke gleicht das nun folgende Interregnum des Stadttheaters, zu deſſen Schilderung ein reichhaltiges handſchriftliches Material die willkommene Unterlage bildet.

1854, 1. Auguſt.

Die Zeit bis zum 1. Auguſt 1854 verſtrich in fruchtloſem Verhandeln; die Mitglieder der Vereinigten Theater erhielten an dieſem Tage den Beſcheid: es ſei zur Zahlung der Juligage kein Geld vorhanden. Aber auch die „Actioniſten“ des Stadttheaters waren nicht müſſig geweſen, ſondern hatten beſchloſſen: den Mitgliedern unter der Bedingung thatkräftig zu helfen, daß dieſelben der als unheilvoll erkannten Vereinigung entſagten und nur auf dem Stadttheater weiter ſpielten. Willig ging das Perſonal hierauf ein, und nun widmeten zwei um Hamburg hochverdiente Männer, deren erſprießliches Wirken auf anderen Gebieten ihnen längſt Einfluß und Anſehen bei ihren Mitbürgern geſichert hatte, auch dem Stadttheater ihre ganze Kraft. Dieſe Männer waren Ernſt Merck, geboren am 20. November 1811, und Gotthilft Egmont von Hoßtrup, geboren am

VII. Interregnum. 1854–1855.

1. October 1813 als Urenkel jenes in der Geschichte des deutschen Schauspielwesens höchst merkwürdigen Abel Seyler, der 1767 mit Tillemann und Bubbers das berühmte „Nationaltheater" zu Hamburg unternahm. Mit dem entschlossenen Vorgehen dieser Beiden gerieth das Stadttheater in ein günstigeres Fahrwasser.

Es mußte sich zunächst darum handeln, die bisherigen Directoren zur Ueberlieferung des Gebäudes und des Inventars zu veranlassen; zu diesem Zwecke erfolgte Mittwochs am

1854, 2. August. 2. August eine Ladung vor die erste Prätur zum nächsten Tage. Am 3. erschienen die bisherigen Directoren nebst ihrem Rechtsbeistande Dr. Eden, sowie als Vertreter der Actionäre die Dres. jur. G. E. von Hoßtrup und Löhr Mittags um 12 Uhr vor dem Senator Dr. Haller. Hier wiederholten die Directoren eine schon zuvor mündlich dem Senator Dr. Blumenthal, sowie schriftlich dem Dr. von Hoßtrup gegebene Erklärung des Inhalts: sie wollten bereitwillig beide Bühnen nebst Inventar den Mitgliedern unentgeltlich überlassen; nur protestirte Maurice dagegen: daß im Stadttheater allein fortgespielt werde. „An der Bedingung: daß auch im Thaliatheater Vorstellungen stattfänden, wurde mit solchem Starrsinn festgehalten, daß die Lage — da man andererseits durchaus nicht darauf eingehen wollte — drohend zu werden begann," berichtet Carl Toepfer; aber nun erfolgte durch den Senator Dr. Haller ein auf den Contract zwischen der Direction und dem Actionistencomité gestütztes Prätur-Erkenntniß: „auf der Stelle das Stadttheater zu öffnen und einem baldigen Beginn der Vorstellungen in demselben nichts in den Weg zu legen." Im Weigerungsfalle ward „Anwendung polizeilicher Gewalt" in Aussicht gestellt.

Darauf wollte es die bisherige Direction nicht ankommen

1854, 4. August. lassen; Maurice gab sein Spiel verloren. Freitags am 4. August, Vormittags, erfolgte die Besitzergreifung des Stadttheaters und des Inventars durch die Vertreter der Actionäre; im Schauspielhause erschienen: der Notar Dr. Eduard Schramm nebst zwei

Zeugen (deren einer der beeidigte Auctionator Sprinckhorn), Dr. von Hoßtrup (begleitet wiederum von Dr. Löhr) und die Directoren Maurice und Wurda; diese unter Assistenz des Dr. Eden. Von den Theaterbeamten wurden die verschiedenen Bücher über das Inventar an Dr. Schramm sofort übergeben; Dr. Eden jedoch protestirte im Namen der abgetretenen Direction gegen dies Verfahren „als gegen einen Act der Gewalt", und legte gegen alle daraus zu ziehenden Consequenzen feierlich Verwahrung ein. VII. Interregnum, 1854–1855.

Auf Ersuchen der Directoren mußten die Beamten eidlich bekräftigen: „daß das gesammte Stadttheaterinventar im Hause und nichts davon verschleppt sei;" dann nahmen v. Hoßtrup und Löhr die Schlüssel des Gebäudes entgegen, welches die bisherigen Directoren für immer verließen. Aber die vollkommene Zerrüttung, in welche sie das Institut gestürzt hatten, führte noch eine lange Reihe von Widerwärtigkeiten herbei; ein wahrer Rattenkönig von Processen drohte sich zu bilden, und die Regelung dieser Wirrnisse ging erst ganz allmählich vor sich. Das vereinigte Personal trat inzwischen unter der technisch-artistischen Oberleitung von fünf Männern aus der Mitte der Künstlerschaft, welche die letztere selber wählte, voll Eifer und Liebe in Thätigkeit. Diese Fünf, — so viele, wie schon einmal, 1798, als Directionsverein und seitdem wiederholt als „Ausschuß" an der Spitze des Instituts gestanden — waren: der Capellmeister Lachner, Rottmayer und Lindemann, mit Hinzuziehung von Alexander Kökert und Starke als „Assistenten". Wenige Stunden nach der Besitzergreifung des Stadttheaters fand im Saale desselben eine Versammlung sämmtlicher Mitglieder statt; die fünf interimistischen Directoren stellten sich als solche vor und wurden lebhaft begrüßt. In der Stadt waren Subscriptionsbögen in Umlauf gesetzt; schon nach wenig Tagen war durch reichliche Unterstützung von Kunstfreunden (Carl Heine als Chef der Firma Salomon Heine unterschrieb 2500 ℔) die Summe von etwa 28,000 ℔ beisammen, deren man bedurfte, alle rückständigen Gagen zu decken und die künftig fälligen zu gewähr-

VII. Interregnum. 1854–1855.

leisten. Am 26. August verpflichteten sich formell zahlreiche Bürger der Stadt: ein bis zum letzten März 1855 etwa entstehendes Deficit bis zur Höhe von 15,000 ℔ Banco, Jeder procentweis und pro rata seiner Unterschrift, zu garantiren. Ernst Merck zeichnete für fünf, Dr. von Hoßtrup für drei Procent. Beide hatten sofort nach Fällung jenes Prätur-Erkenntnisses bei der Behörde darum nachgesucht: daß die Gascompagnie veranlaßt werde, gegen tägliche Zahlung die Beleuchtung des Stadttheaters fernerweit zu liefern; der Senat hatte diesem Verlangen entsprochen. Die Compagnie hatte nämlich erst nach Tilgung ihrer Forderungen an die abgetretene Direction Gas hergeben wollen; nun mußte sie sich beugen, und damit war das letzte Hemmniß beseitigt, welches die Entwickelung der Dinge zu stören drohte. Nach einer Pause von nur vier Tagen konnte

1854. 5. August.

das Stadttheater wieder eröffnet werden; es geschah am 5. August 1854 auf wahrhaft erhebende Weise.

Als der Vorhang aufrollte, befanden sich sämmtliche dem Unternehmen treu gebliebene Mitglieder (nur sehr wenige waren ausgeschieden) festlich gekleidet auf der Bühne und wurden vom dicht gedrängten, freudig erregten Publicum mit lange anhaltendem, stürmischem Beifallsjubel begrüßt; hierauf trat Alexander Kökert vor und sprach mit eigener, nur mühsam unterdrückter Bewegung nachstehenden, von Carl Toepfer gedichteten Prolog:

„Der Tempel wankt, es bersten schon die Stützen;
Von rauher Luft zermürbend angeweht.
Was kann der Mauer Farbendecke nützen?
Der Sockel reißt, auf dem die Göttin steht.
Durch off'ne Kuppel bricht des Tages Schimmer:
Ein Sturm noch — das Gebäude stürzt in Trümmer.

Die Priester-Schaar gewahrt's mit stillem Grauen;
Am Dasein hängt jedwede Menschenbrust;
Wenn rings erblühen reichgeschmückte Auen,
Wenn rings ertönt das Lied von Glück und Lust —
Da will das Leben mächtig an sich ziehen,
Da mahnen tausend Stimmen, zu entfliehen.

Doch nein! Die Priester haben fromm gelobet,
Nicht zu verlassen Göttin und Altar;
Ob auch ein Wetter drohend sie umtobet,
Sie bleiben, ungeschreckt durch die Gefahr.
Zu engem Bunde weiht sie das Verderben,
Wo sie gewirkt, zu leben und zu sterben.

Dies hört das Volk. Mit freudigem Bewegen
Giebt sich alsbald die Lust zum Helfen kund.
„Wie, sollen wir nicht flugs die Arme regen?"
So spricht das Herz, so ruft es nach der Mund;
Und hat voll Mitgefühl das Volk gesprochen,
Ist auch der Rettung Morgen angebrochen.

Von allen Seiten sieht man Steine bringen
Und Mörtel, Balken, Werkzeug aller Art;
Hier sieht man messen, dort die Aexte schwingen,
Nicht Anstrengung, noch Opfer wird gespart,
Die Kuppel schließt sich, Kapitäle prangen
Und Altar-Feuer färbt der Göttin Wangen. —

Hier ist der Tempel. Schwache Priesterhände —
Sie hätten nimmer seinem Fall gewehrt!
Doch ward ihm, daß er herrlicher erstände,
Die Gunst von Hamburgs Bürgern zugekehrt.
O, möchte Ihre Gunst uns dauernd bleiben,
Dann kann uns nichts aus diesem Tempel treiben!

Das Publicum war durch den Vortrag tief ergriffen; zweimal ward der Sprecher, zweimal die gesammte Künstlerschaar hervorgerufen. Dann folgte Beethovens Ouverture zu „Egmont", Capellmeister Lachner, bei seinem Eintritt ins Orchester mit rauschendem Beifall empfangen, leitete die Ausführung in schwungvollster Art. Den Schluß des Programms bildete — gleichsam als wollte die Gesellschaft sich unter den Schutz des großen Namens F. L. Schröder begeben — dessen Lustspiel „Stille Wasser sind tief", durchweg mit Lust und Liebe gespielt. Auch die kleinste Rolle ward mit einem der Feier des Abends angemessenen Eifer verkörpert, denn in dem

VII. Interregnum. 1854–1855.

nun wieder auf breitester demokratischer Grundlage neu organisirten Theaterstaate fühlten sich Alle selbst durch die unbedeutendste Partie geehrt.

Ein grenzenloser Jubel lohnte den Mitwirkenden nach beendigter Vorstellung; Jeder empfand: daß die vaterländische Kunst einen glänzenden Sieg errungen hatte, daß es sich um die Erhaltung eines ihrer würdigen Tempels handelte. Dies Bewußtsein versetzte Zuschauer und Schauspieler in Begeisterung; Tusch, Hoch- und Hervorrufe wechselten mit einander ab, bis endlich die Melodie des Volksliedes: „Auf Hamburgs Wohlergehn," vom Orchester wie eine Jubelhymne vorgetragen, diese denkwürdige Feier beendigte.

Die fünf Directoren waren für den nämlichen Abend zu Ernst Merck geladen, wo ein Festessen stattfand; die Theilnehmer an demselben wurden noch spät in der Nacht durch ein Ständchen des Chorpersonals, dem sich die Theaterarbeiter mit Fackeln angeschlossen hatten, freudig überrascht. Ernst Merck, durch dieses Zeichen ihm gewidmeter Verehrung sichtlich gerührt, trat am Schlusse eines Liedes auf den Balkon seines Hauses, dankte für die ihm erwiesene Aufmerksamkeit mit herzlichen Worten und ersuchte die Herren, „einzutreten, damit er ihnen seine Hand reichen könne". So erhielt die Wiedereröffnung der Bühne gleichsam die letzte Weihe und einen würdigen Abschluß.

Und diese Begeisterung war nicht etwa ein schnell verlöschendes Strohfeuer. Unter Verhältnissen, die nach allen Seiten hin schwankend blieben, in einer Lage, die unvergleichliche Schwierigkeiten bot, wurden sogar künstlerische Resultate erzielt, wie sie lange, lange nicht vorgekommen waren. Auch die finanziellen Ergebnisse gestalteten sich überraschend günstig; die fünf technisch-artistischen Directoren hatten jedoch mit dieser Seite des Unternehmens nichts zu thun, sie blieb in den Händen des Dr. von Hoßtrup. Als Regisseure fungirten Gloy und Rottmayer; die Interessen des Schröderschen Pensionsfonds wahrten als „Ausschuß" Gloy, Starke und Lindemann; „Specialagent

des Stadttheaters“ und als solcher betraut mit den Verhandlungen, die etwa mit auswärtigen Künstlern, Autoren, Componisten u. s. w. zu führen waren, blieb C. A. Sachse. VII. Interregnum, 1854–1855.

Am 26. August fand eine Generalversammlung der Actionäre statt, welcher Ernst Merck präsidirte; in beredten Worten gab er eine Schilderung der Lage des Institutes, suchte nachzuweisen, wie dasselbe ohne Unterstützung nicht bestehen könne und beantragte: bei dem Senate um eine solche zu ersuchen. Wirklich geschah dies in einer am 13. September 1854 übergebenen, vom Advocaten Dr. Carl Petersen verfaßten Supplik, worin die Nothlage der Bühne dadurch erklärt ward, daß es „in Hamburg fast gänzlich an einem Publicum fehle, welches im Vergnügen seinen Beruf sucht. Nicht nur hat jeder sein Geschäft, welches seine Zeit in Anspruch nimmt — die meisten sind auch mit Geschäften mehr oder weniger überhäuft. Bringt man hierzu die zahlreichen und späten Mittagsgesellschaften, in welchen nach der hiesigen Sitte das gesellige Leben fast nur besteht, das fast allgemeine Leben auf dem Lande und das viele Reisen während des Sommers in Anschlag, so leuchtet ein, daß der Besuch des Theaters in Hamburg an und für sich selbst kein frequenter sein kann.“ Dennoch müsse die Stadt, „um nicht dem Rufe des eingefleischtesten Krämergeistes, welchen Hamburgs Neider mit so vielem Eifer verbreiten, eine Folie zu geben,“ unbedingt ihr Theater haben; „denn,“ fuhr die Supplik einsichtig fort: „ist die Bühne auch nicht ein Mittel für humane Bildung und Erziehung, so ist sie doch für unendlich viele, namentlich junge Leute, ein durchaus erlaubtes Vergnügen, dessen Mangel, wie die Erfahrung lehrt, die Leute nicht von Vergnügungen, sondern nur davon zurückhält: ihre Zeit, die sie einmal vom Geschäfte übrig haben, Vergnügungen sehr viel weniger erlaubter Art zu widmen. Die Polizeibehörde hat die Erfahrung gemacht, daß Tanzlocale und noch viel schlimmere Orte nie so zahlreich besucht werden, als wenn das Theater geschlossen ist.“ 1854, 26. August. 1854, 13. Septbr.

VII. Interregnum, 1854–1855.

Beantragt wurde: „dem Stadttheater eine jährliche Unterstützung von 40,000 ℔ Banco, dem Schröderschen Pensionsfonds aber eine gleiche von 10,000 ℔ Banco aus Staatsmitteln zu bewilligen;“ ferner „sämmtlichen Darstellungen zum öffentlichen Vergnügen, sowie sämmtlichen öffentlichen Kunstproductionen eine Abgabe zum Besten des Stadttheaters aufzuerlegen“; endlich aber: „die Concession des Thaliatheaters angemessen zu beschränken.“

Dieser Punkt, der das System des Schutzzolls auf das Gebiet der Kunst übertrug, erregte einen Sturm erbitterter Entrüstung bei demjenigen Theile, der sich von einer solchen Beschränkung bedroht sah: bei Maurice und seinen Anhängern. Den Buchstaben des Gesetzes hatten sie keineswegs auf ihrer Seite; laut obrigkeitlicher Verfügung vom 17. Februar 1843 war „dem Charles Schwartzenberger Maurice nunmehro die Concession zu Aufführung von theatralischen Vorstellungen — bis auf Weiteres — ertheilt worden“; wann dieses „Weitere“ einzutreten hatte, konnte die Behörde natürlich jeden Tag bestimmen. Demgemäß wurde am 30. September 1854 Maurice vor eine Senatscommission beschieden, die ihm eröffnete: daß die Thaliabühne weder unter seiner, noch (wie beabsichtigt gewesen) unter seines Bruders Alphons Leitung auf Grund der alten Concession wieder in Betrieb zu setzen sei; vielmehr habe eine wesentliche Beschränkung dieser letzteren Platz zu greifen. „Vorläufig“ ward die Verbannung des mehr als zweiactigen Lust-, sowie des Schauspiels von der Thaliabühne in Aussicht gestellt, auch wurden derselben gewisse (sehr niedrige) Eintrittspreise vorgeschrieben. Daß die betroffene Partei hierzu nicht stillschwieg, läßt sich denken; bald fehlte es nicht an hämischen Anfeindungen aller Art, welche Hamburger und auswärtige Zeitungen gegen das Stadttheater, gegen Merck, v. Hoßtrup und gegen die als Dirigenten fungirenden Künstler schleuderten. „Man richtete,“ sagt ein Resumé der Reform über diese Kämpfe, „die Schimpf-Attaque zumeist gegen die zwei

Männer, welche ihrer bürgerlichen Stellung nach am empfindlichſten für öffentliche Schmähungen ſein mußten, um ſie von der Mitwirkung am Erſtreben ihres Zieles abzuſchrecken." Es erhöht das Verdienſt Mercks und v. Hoßtrups, welches dieſe ſich damals um das Stadttheater erwarben, daß ſie auch jene Verunglimpfungen gleichmüthig über ſich ergehen ließen; um ſo mehr, als in der Perſon des Schriftſtellers Wollheim Jemand auf den Plan trat, der aus egoiſtiſchen Beweggründen alle Maßregeln des Comités einer ſcharfen, liebloſen Kritik unterzog. VII. Interregnum, 1854–1855.

Am 4. September 1854 nämlich hatte das letztere in öffentlichen Blättern bekannt gemacht: „die Direction der Hamburger Bühne ſei zum 1. April 1855 erledigt" und zur Bewerbung aufgefordert. Nach und nach liefen Anmeldungen ein; etliche homines plene ignoti, die ſich bewarben, können ungenannt bleiben; von bekannteren Perſönlichkeiten wünſchten an die Spitze des Inſtituts zu treten: die Schriftſteller Wollheim und B. A. Herrmann, der Theateragent C. A. Sachſe, der Intendant der Hofbühne zu Hannover, v. Perglaß, die Theaterdirectoren Woltersdorff (Königsberg) und Ferdinand Roeder (Köln), der Director des Actientheaters auf St. Pauli, Theodor Damm, und der einſtige Director Mühling im Verein mit dem Berliner Balletmeiſter Taglioni; beide wollten mit einander Hamburg durch große Oper, Ballet und Pantomime beglücken, denjenigen Theil der Conceſſion aber, der das Drama umfaßte, an das Thaliatheater verpachten. 1854, 4. Septbr.

Eingeſendet wurden die Bedingungen zur Uebernahme des Theaters ferner an Heinrich Laube; öffentliche Blätter machten auch Carl Gutzkow als Bewerber namhaft. Zuletzt trat ein Menſch hervor, in Bezug auf welchen es eine Schmach des Comités genannt werden muß, daß es deſſen Offerten überhaupt erwog; dies war der einſtige Entrepreneur einer deutſchen Oper im Drury-Lane-Theater zu London, derzeit Director einer italieniſchen Opern- und einer Balletgeſellſchaft in der Haupt-

VII. Interregnum, 1854–1855.

stadt Englands, Namens Seager-Oswald; ein Mann, der keine Sylbe deutsch verstand, der französisch mit dem Comité correspondirte, welches ihm französisch antwortete und allen Ernstes entschlossen war, diesem schnöden Speculanten, dem es nicht darauf ankam, in zwei verschiedenen Ländern, mit ganz verschiedenem Geschmack, vor grundverschiedenen Zuschauern zwei schwindelhaft inscenirte Unternehmungen gleichzeitig zu leiten, das deutsche Theater der zweiten Stadt des Vaterlandes auszuliefern. Nur die Unverschämtheit dieses Ausländers: auch noch eine beträchtliche Subvention aus der Staatskasse für sich zu fordern — denn an dem einzigen Anspruch scheiterten die bereits sehr weit gediehenen Verhandlungen — retteten Hamburg, ja ganz Deutschland vor der Schande dieser Entrepriſe, welche schon wegen des Umstandes allein gar nicht hätte in Betracht gezogen werden dürfen: daß Seager-Oswald der Grundlage jeder guten, geschweige denn der Schröderschen Bühne — des Schauspiels — in seinen Briefen kaum gedachte.

Da auch alle übrigen Bewerber zurücktraten, nachdem ihnen die Pachtbedingungen bekannt geworden, so blieb zuletzt nur der Mann als ernstlich Reflectirender übrig, welcher schon früher mit Maeder das Directorat erstrebt hatte: Dr. Wollheim. Diesmal hatte er sich mit Michael Greiner verbunden und trat als hartnäckigster Bewerber auf; sein Pachtgebot vom 26. Oc-

1854, 26. Octbr.

tober 1854 ging dahin: 10,000 Crt. ℔ Miethe zu zahlen, wenn staatsseitig keine Subvention bewilligt würde, dagegen (wie bisher) 22,000 ℔, wenn der Staat die Bühne unterstütze. Doch sollte das Abonnement, auch das der Actionäre, erhöht werden. Das Comité dagegen, obwohl es in seiner Petition an den Senat hatte einräumen müssen: daß die Bühne zu schwer belastet sei, forderte auf alle Fälle 22,000 ℔ jährlicher Miethe; außerdem den Nachweis über die Erwerbung des Inventars, das als Faustpfand für die Miethe gelten sollte, und Nachweis eines Betriebscapitals von mindestens 24,000 ℔ Banco — Bedingungen, welche Theodor Damm „von der Art"

nannte, „daß ein rechtlich denkender und handelnder Geschäfts- VII. Interregnum. 1854–1855.
mann nicht darauf eingehen“ könne; nur „ein Leichtsinniger, der nichts zu verlieren hat, der den Geschäftsbetrieb nicht kennt, werde Verpflichtungen übernehmen, für deren Realisirung keine Erfolge denkbar“ seien. In der That war es ein merkwürdiges Schauspiel, zu sehen: wie das Comité auf der einen Seite den Staat in Anspruch nahm, auf der anderen aber auch nicht das mindeste einbüßen, und keinenfalls die Pacht heruntersetzen wollte. Daß auf Staatshilfe, wie sie unterm 13. Septbr. 1854 erbeten worden, insbesondere auf eine Subvention nicht zu rechnen sei, zeigte sich sehr bald; schon am folgenden 19. October ward 1854, 19. October.
daher dem Senate vom Comité der Vorschlag gemacht: „der Staat solle das Eigenthum des Theaters gegen die auf dem Erbe lastende Beschwerungssumme erwerben, dazu das Inventar ankaufen und solches nebst dem Hause unentgeltlich einer Actiengesellschaft überlassen. Diese sollte 50,000 ℔ Banco einschießen und die Bühne durch einen zu ernennenden artistischen Director leiten lassen; aber — die gegenwärtigen Inhaber von Actien sollten zeitlebens das Recht behalten, zu einem um 25 Procent billigeren Preise abonniren zu dürfen.“

Auf den vorstehend skizzirten Grundlinien bewegten sich die Verhandlungen zwischen einer staatsseitig eingesetzten Commission (unter dem Präsidium des Syndicus C. H. Merck) und dem Stadttheatercomité monatelang fort. Anfangs geschah dies mit steigendem Glücke, folglich zu steigendem Verdrusse nicht nur des pachtlustigen Paares Wollheim und Greiner, von denen der erstere Aufsätze über Aufsätze gegen ein „Staatstheater“ schrieb (eben jene, welche die Künstler so tief erbitterten), sondern auch zu steigender Beängstigung der Anhänger des Thaliatheaters, die gleichfalls rastlos weiteragitirten. Wollheim und Greiner traten vom Schauplatze ab, nachdem ihr Pachtgebot, auch als sie es auf 15,000 ℔ erhöht hatten, im Februar 1855 von einer Generalversammlung der Actionäre zurückgewiesen worden; Wollheim ließ noch laut Allg. Theater-Chronik vom

VII. Interregnum, 1854–1855.

6. Juli 1855 eine Broschüre drucken: „Bühne, Staat und Theater," worin er „Aufschluß über die Ansichten und Tendenzen gab, von welchen er als Leiter des Hamburger Stadttheaters ausgegangen wäre, hätte man ihm dasselbe anvertraut." Diese Ansichten waren dargelegt in 14 Abhandlungen, deren letzte die „Bewerbung des Verf. um die Direction nebst dazu gehörigen Briefen und Actenstücken" enthalten haben soll; wir können eine Analyse der trotz aller Mühe nicht mehr aufzufindenden Schrift[1] verschmerzen, da wir Wollheims „Ansichten über Bühnenführung" früh genug in praxi kennen lernen werden.

Nicht so leicht beruhigte sich die durch die erwähnte Ankündigung der Senatscommission vom 30. September 1854 in Harnisch gebrachte Partei des Thaliatheaters, deren Angriffen das Stadttheatercomité endlich mit den wirksamen Repressalien entgegentrat, welche ihm zu Gebote standen: mit Verfolgung der an die abgetretene Direction noch zu erhebenden Ansprüche. Als Gläubiger von Maurice und Wurda kamen in Betracht: 1) Buchschulden zum Betrage von Ct. ℔ 16,304 14 ß; 2) die hypothekarischen bezw. Faustpfandgläubiger des Stadttheater-Inventars (Mühling, Cornet, Caroline Baison, Agent C. A. Sachse, Cassier Treusein u. A.); 3) die Abonnenten des Stadttheaters, welche bis zum 31. März 1855 pränumerirt, aber nur für 5 Monate die vereinbarte Gegenleistung genossen hatten — das Recht derselben, auf verhältnißmäßige Rückgabe der Abonnementszahlung zu dringen, war unantastbar; 4) das Comité des Stadttheaters, welches sich von den Schauspielern die Ansprüche derselben auf die Juligage, im Gesammtbetrage von etwa 20,000 ℔ Cour., hatte cediren lassen; endlich 5) die Inhaber von Sommer-Abonnementsbillets, welche gleichfalls gezahlt, aber keine Vorstellungen zu sehen bekommen hatten;

[1] Vielleicht ist sie gar nicht erschienen, oder nur als Manuscript gedruckt. In Kayser's „Index" ist sie nicht verzeichnet, ebensowenig in Heinsius' Bücherlexikon.

zudem hatte der Cassier Treusein für einen Theil seiner Forderung diese Gelder mit Beschlag belegt, was den Zustand noch verworrener machte. Diese fünf wirksamen Contreminen ließen die vereinigten Anhänger des Stadttheaters springen, um die Minen der Gegenpartei unschädlich zu machen; mit der Vertretung aller jener Ansprüche wurde Dr. Carl Petersen beauftragt, und ausdrücklich erklärte öffentlich eine bedeutende Anzahl der geschädigten Abonnenten: ihre Forderung deshalb einklagen zu wollen, „um Herrn Maurice — Herrn Wurda kann man wohl füglich aus dem Spiele lassen — zu einem Arrangement mit dem Stadttheater zu nöthigen.“ Die Hamburger Nachrichten Nr. 258 vom 31. October 1854, welche dies „ernste Wort in der Theaterangelegenheit“ aussprachen, fuhren sehr schneidig fort: „Die Abonnenten haben größtentheils beträchtliche Summen gezeichnet, um die Verpflichtungen des Herrn Maurice gegen die Mitglieder zu tilgen; ihre Opfer betragen zusammen rund 65,000 ℔. Und jetzt sollen sie geduldig ansehen, wenn der Mann, der sie durch seine schlechte Verwaltung in solchen Verlust gestürzt, ihnen zum Hohn in seinem Theater dieselben Stücke spielen will, die im Stadttheater sorgfältig nur mit großen Kosten, im Thaliatheater nachlässig, aber billig gegeben werden können? Erst muß doch ein Geschäft abgewickelt sein, ehe man ein anderes beginnen kann.“ Als „Quintessenz der Handlungsweise der abgetretenen Direction“ ward bezeichnet: „Die Verhältnisse des Stadttheaters sind unter Maurice in totale Zerrüttung gerathen; dies ist die Folge seiner beispiellos schlechten Verwaltung. Man erinnere sich nur der Sommerbilletwirthschaft, à $6^2/_3$ ß, die dahin führte, daß diese Billets auf dem Steinwege das Dutzend zu 2 ß auf der Karre ausgeboten wurden; wo bleibt da die Ehre des Instituts, wenn sogar die Interessen für Thaliatheater-Actien mit Freibillets zum Stadttheater bezahlt wurden, so daß Gäste das Haus oft gefüllt sahen und doch in der Casse kein baares Geld fanden? Welches System sie natürlich zu der

VII. Interregnum, 1854–1855.

1854, 31. Octbr.

VII. Interregnum, 1854–1855.

Bühne treiben mußte, wo dergleichen Manöver nicht Statt hatten, zu dem Favoritkinde Thaliatheater! Herr Maurice hat das Stadttheater ruinirt, er allein; entweder durch Ungeschick und undeutsche Beurtheilung eines deutschen Publicums, oder — weil er es so wollte." Die nämlichen Gedanken und Anschauungen, mit der Schlußforderung: „Beschränkung der Concession, oder wir processiren," vertrat auch eine vom Comité der Actionäre selbst ausgegangene lange Auseinandersetzung, welche in den Hamburger Nachrichten erschien.

Von einem Theile seiner Verlegenheiten suchte sich Maurice dadurch zu befreien, daß er an die Großmuth der Hamburger appellirte; im October 1854 erschien ein lithographirtes Circular: „An die Herren Abonnenten des Stadttheaters für das Jahr April 1854 bis April 1855." Das von beiden ehemaligen Directoren unterzeichnete Blatt enthielt die formelle Bitte: „die Abonnenten möchten auf ihre Ansprüche aus den für das Theaterjahr 1854/55 erhobenen Abonnementsgeldern verzichten." Inzwischen regelten zwei Senatserlasse, vom 30. October und vom 27. November 1854, die Angelegenheit endgiltig im Sinne des Stadttheatercomités; die Concession der Thaliabühne ward, wie angegeben, beschränkt. Außer sich, ergriff Maurice Recurs an die Oberalten; natürlich erfolglos. Man wies auf die drei inhaltschweren Worte seiner Concession: „bis auf Weiteres," nachdrücklich hin; es war nicht unbemerkt geblieben, daß die Vertheidiger der Mauriceschen Sache den Fechterstreich anwandten, bei Berufung auf die Concession jene drei Worte zu — vergessen.

1854, October.

Am 1. September 1855 ward das Thaliatheater wieder eröffnet; die ihm auferlegten Fesseln hat es Jahre lang getragen. Mit grenzenloser Eifersucht, die zu den häßlichsten Vorkommnissen führte, überwachte das Stadttheater die kleinere Bühne; dennoch war die Voraussetzung irrig: die Knebelung derselben werde eine erhöhte Blüthe der größeren gleichsam mit Naturnothwendigkeit nach sich ziehen. Ganz im Gegentheil;

das Thaliatheater hatte Gelegenheit zu einer billigen Märtyrerrolle gefunden, und es säumte nicht, sie geräuschvoll durchzuführen. Während es nach wie vor wesentlich nur ein Possenrepertoire pflegte, während die niedrigen Eintrittspreise ihm den Zuspruch des Publicums dauernd sicherten, rangen seine Anhänger ostensibel die Hände und zeterten über einen Druck, der dem Institute recht eigentlich von Nutzen war. [1] VII. Interregnum, 1854–1855.

Die gehässigen Angriffe, welche das Stadttheater zu erdulden hatte, konnten nicht hindern, daß es während des Interregnums fröhlich gedieh. Am 8. August 1854 wurde die erste Hälfte der rückständigen Juligage berichtigt und die Auszahlung der zweiten für den 15. August angekündigt; und so groß war der Eifer der Künstler, ihr Gemeingeist so stark, daß sie jeden auswärtigen Engagementsantrag, mochte er auch noch so bedeutende Vortheile darbieten, standhaft ablehnten, um das Unternehmen nicht in seinen Grundfesten zu erschüttern. Die an den Fingern Einer Hand herzuzählenden Ausnahmen von dieser schönen Regel dienen ihren hochherzigeren Kunstgenossen nur um so mehr zur Folie. 1854, 8. August. 15. August.

Das Publicum, welches durch rege Unterstützung eines zum 7. September 1854 mit geringem Preisaufschlag eröffneten Monatsabonnements seine fortdauernde Theilnahme bewies, war und blieb unvergleichlich nachsichtig und willig. Auch bei classischen Stücken sah man das Haus jetzt stets gefüllt; so bei einer Vorstellung des „Tell" von Schiller (20. August), welche Rottmayer wahrhaft vorzüglich in Scene gesetzt hatte. Das Parterre war ungewöhnlich stark besucht, die Gallerie überfüllt (Einnahme: 1008 fl 13 kr), und selten war bei diesem Drama so viel applaudirt worden, wie an jenem Abend. 1854, 7. Septbr. 1854, 20. August.

Der Feier des 28. August 1854 (mit „Faust", Theil II) ist schon gedacht; Pierson hatte dazu eine neue Ouverture com- 1854, 28. August.

[1] „Grade, weil sich die Gesellschaft dieser zweiten Bühne unserer Stadt unter der meisterhaften Regie Marrs beschränken muß, ist sie so vorzüglich geworden," urtheilte einmal das Morgenblatt sehr richtig.

VII. Interregnum, 1854–1855. ponirt. Aber auch Schillers Gedächtniß ward am 11. November bei festlich erleuchtetem Hause würdig begangen; nach der
1854, 11. Novbr. Ouverture zu „Idomeneo" gab man ein Melodrama mit Musik von Ignaz Walter: „Schillers Gedächtnißfeier", dann folgte Spontinis Ouverture zu „Ferdinand Cortez", endlich „Wallensteins Lager"; letzteres Dank den rastlosen Bemühungen Rottmayers in nahezu mustergiltiger Art. Selbst für die kleinsten Rollen waren die besten Kräfte der Oper wie des Schauspiels verwendet; Begeisterung bemächtigte sich der Künstler und übertrug sich auf die Zuschauer — die Strophe des Reiterliedes, welche Lindemann zu singen hatte, ward jubelnd da capo verlangt, und kaum fehlte etwas, so hätte das Publicum den Endreim mit angestimmt. Die Einnahme betrug 1072 ℔ 14 ß.

Der dritte classische Dichter, dem man endlich wieder die
1855, 22. Januar. gebührenden Ehren zollte, war Lessing; am 22. Januar 1855 ward bei festlich erleuchtetem Hause „Nathan der Weise" gegeben; Einnahme: 732 ℔ 2 ß. Die Vorstellung war durchaus befriedigend, der Antheil des Publicums äußerte sich wiederholt mit reger Lebendigkeit. Insgesammt kamen unsere deutschen Classiker, mit Hinzurechnung Shakespeares, unter 231 Vorstellungen des „Interregnums" 27mal auf das Repertoire.

Aber nicht nur den todten, sondern auch den lebenden Autoren suchte die Verwaltung gerecht zu werden, obwohl sie natürlich in acht Monaten nicht wieder gut machen konnte, was in acht mal acht Monaten gefehlt worden war. Ein „übersichtlicher Bericht", den eine auswärtige Zeitung brachte,
1854. Novbr. constatirt schon im November 1854: „Die Direction entfaltet in der Vorführung von Novitäten eine so rastlose Thätigkeit, daß es in der That schwer wird, jede einzelne Erscheinung kritisch gebührend zu würdigen. Wir sahen in rascher Folge ein halbes Dutzend neuer Stücke, alle mit gleicher Sorgfalt in Scene gesetzt, einstudirt und von den Mitwirkenden mit dem größten Fleiße zur Darstellung gebracht. Die Namen der vorzüglichsten deutschen Bühnenautoren wechseln auf dem Reper-

toire; ihre vielversprechenden neuen Erzeugnisse wurden bereits gegeben oder stehen für die nächste Zukunft in Aussicht. Auch das gute Alte im Schau- und Trauerspiel erscheint von Zeit zu Zeit in einer dem Rufe der Hamburgischen Bühne würdigen Gestalt." VII. Interregnum. 1854–1855.

Unter diesen Novitäten ward allerdings manche abgelehnt, so z. B. am 17. October 1854 „Personalacten," Lustspiel in 2 Aufzügen von l'Egru. Es wurde auf Veranlassung des gastirenden Komikers Edmüller (vom Königsstädt. Theater in Berlin) gegeben, fiel aber so entschieden durch, daß es nicht zu Ende gespielt werden konnte. Edmüller trat vor und entschuldigte die Wahl des Stückes mit dem Hinweis auf jene Theater, wo dasselbe ein besseres Loos erfahren. Auch die Posse „Wie man Raben fängt" (25. August 1854) ward unter lautem Zischen zu Grabe getragen; aber die meisten anderen Neuigkeiten hatten ehrenvollen, theilweise glänzenden Erfolg. So z. B. Benedix' „Die alte Jungfer" (6. October 1854); dessen „Dienstboten", worin Gloy als Kutscher Buschmann nachmals von Vielen über Döring gesetzt ward; Hackländers „Magnetische Kuren" (14. October); Toepfers „Bild der Mutter" (am 6. November 1854 zum ersten Male und als Benefiz für den Verfasser gegeben; Einnahme: 515 ℔ 8 ß); Dingelstedts „Haus der Barneveldt" (4. December 1854 als Benefiz für Frau Burggraf; Einnahme: 704 ℔ 14 ß; die dritte und letzte Vorstellung erzielte nur 153 ℔ 8 ß); sodann Halms sich ungemein wirksam anlassender „Fechter von Ravenna" (29. December 1854); endlich Rudolf Gottschalls „Pitt und Fox", welches der stets gern gesehene Hungar am 25. October 1854 zu seinem Benefiz gab (Einnahme: 724 ℔ 8 ß), und noch manche andere Werke von Werth, deren Aufzählung zu weit führen würde. Nur des Dramas „Charlotte Ackermann" vom Verfasser des gleichnamigen Romans, Otto Müller (zuerst am 20. November 1854 zum Benefiz für Auguste Rudloff bei einer Einnahme von 1170 ℔ 14 ß gegeben), muß gedacht werden, weil es,

1854, 17. October.

1854, 25. August.

1854, 6. Octbr.

1854, 14. October. 6. Novbr. 4. Decbr.

1854, 29. Decbr.

1854, 25. October.

1854, 20. Novbr.

VII. Interregnum. 1854–1855. allerdings weder mit Geschick, noch mit anhaltendem Glück, bedeutende Kunstzustände auf die Scene brachte. Der Roman, nach welchem das Bühnenstück gearbeitet worden, hatte in Hamburg lebhaften Anklang gefunden; die Wirkung des Dramas dagegen (für welches Otto Müller 100 Thaler Honorar erhielt, während man Dingelstedts „Haus der Barneveldt“ nur mit 8 Louisd'or bezahlte) war eine sehr schwache. „Der Charakter der Titelheldin, der schon im Roman einen nicht angenehmen Eindruck in der vom Verfasser beliebten Anlage macht, läßt im Stücke, das als ein entschieden verfehlter Versuch bezeichnet werden muß, kalt, ja, stößt ab, weil er das Gefühl verletzt. In seiner jetzigen Form bleibt das Drama ein todtgeborenes Kind.“ Die Zeit hat diesen von Ernst Willkomm herrührenden Wahrspruch nicht umgestoßen; sogar zum 100jährigen Todestage der Charlotte Ackermann (10. Mai 1875) wagte nur eine Hamburgische Vorstadtbühne die Wiederaufnahme des Stückes.[1]

An bemerkenswerthen Vorstellungen im Schauspielrepertoire, denen äußere Anlässe zum Grunde lagen, fehlte es nicht; in „Adrienne Lecouvreur“ z. B. zeigte sich Marie Seebach vor ihrem Austritt aus dem Hamburger Engagement zum letzten
1854, 25. Septbr. Male (25. September 1854). Alle bei solchen Gelegenheiten üblichen Ehren wurden der Künstlerin bewiesen und thaten dar, daß die Zuschauer die Größe dieses Verlustes fühlten. Ein von zahlreichen Gönnern und Freunden Marie Seebachs im Waterloo-Hôtel veranstaltetes feierliches Abschiedssouper für die Scheidende schloß nach der Vorstellung den Reigen jener Ehren ab.

Die Benefize förderten manches Seltsame zu Tage, u. A. eine für das Stadttheater kaum angemessene localisirte Posse: „Ein Rendezvous im botanischen Garten“, womit aber der
1855, 28. Febr. Benefiziat (der Komiker Starke) am 28. Februar 1855 seinen Zweck erreichte, denn die Einnahme betrug 991 ℳ 14 ß. Gloy

[1] Einiges Aufsehen erregte es 1851, als sich in der Person einer betagten Logenschließerin des Altonaer Stadttheaters, Namens Unzer, eine Schwiegertochter Dorothea Ackermanns und Wittwe von Carl Unzer enthüllte.

grub als Benefiziat wieder einen Todten aus: „Graf Benjowsky“ (14. Febr.), erzielte aber damit nur 646 ℔ Einnahme. Zum Fastnachtsabend (19. Febr.) ging „Der politische Zinngießer“ als Vaudeville und darauf ein Bruchstück des „lustigen Schuster“ in hergebrachter Weise über die Bretter; die alte Unsitte, daß „der Teufel los“ war, schrumpfte endlich ein. Das Vermögen des Orchester-Pensionsfonds ward durch ein Benefiz („Der Prophet“, 9. März 1855) vermehrt; an die Schlacht bei Leipzig wurde am 18. October 1854 durch festliche Beleuchtung des Hauses und „Tannhäuser“ erinnert. Unter mehreren quodlibetartigen Vorstellungen, wie sie nun einmal eingerissen waren, verdient diejenige vom 15. December 1854 (vierter Act aus: „Die Stumme“; erster Act aus „Die weiße Dame“; vierter Act aus „Die Hugenotten“) erwähnt zu werden, weil der darin mitwirkende Roger seinen Einnahme-Antheil zur Weihnachtsgabe für arme Soldaten der französischen Armee in der Krim bestimmte. Als aber mit dem Anbruch des neuen Jahres eine überaus heftige Sturmfluth in Hamburg selbst großes Elend herbeigeführt hatte, that die Bühne zu dessen Linderung nichts. Begrüßt wurde das Publicum am 1. Januar 1855 bei festlich beleuchtetem Hause durch einen von Frau Burggraf gesprochenen Prolog; Abends zuvor war Lebruns „Sylvesterabend“ gegeben worden, nach dessen Beendigung ein gemeinschaftliches Festessen die Künstler und die Vertreter der Actionäre des Theaters abermals vereinigte.

VII. Interregnum, 1854–1855.
1855, 19. Febr.
1855, 9. März.
1854, 18. October.
1854, 15. Decbr.
1855, 1. Januar.

Das ergreifendste dieser kleinen theatralischen Ereignisse war unstreitig die fünfzigjährige Jubelfeier des Kunstveteranen Schäfer, und dessen letztes Auftreten vor seinem gänzlichen Scheiden von der Bühne, am 5. September 1855; man hatte ihm die halbe Einnahme der bei aufgehobenem Abonnement gegebenen Vorstellung des „Prinzen von Homburg“ zugesagt, und das Ergebniß war sehr glänzend; Schäfer erhielt 1328 ℔ 10 ß auf seinen Antheil. Mehr noch ehrte die weihevolle Stimmung des Publicums den ausscheidenden Künstler, der ein

1855, 5. Septbr.

VII. Interregnum, 1854–1855.

halbes Jahrhundert lang seine Kräfte dem Institute gewidmet und von 1805 an die wechselvollen Geschicke Hamburgs und seines Theaters als treulich Theilnehmender mit durchlebt hatte.

Bereits um 6 Uhr Morgens, am Jubiläumstage, war das Orchester- und Chorpersonal hinausgezogen zum „neuen Raben" vor dem Dammthore, wo Schäfer wohnte, um ihm ein Ständchen zu bringen. Sinnig wurde dasselbe mit der Ouverture zu Salieris „Tarar" eröffnet; der Jubilar war in dieser Oper zum ersten Male in Hamburg aufgetreten. Schon um vier Uhr Nachmittags waren die Thüren des Schauspielhauses von einer dichtgedrängten Menge belagert, welche Schäfer zum letzten Male als Kottwitz sehen wollte. Alle Räume und Ränge des festlich erhellten Theaters zeigten die stärkste Ueberfüllung; die Damentoiletten waren sorgsamer gewählt, als gewöhnlich, auch die Bühne war schön geschmückt. Längs den Coulissen an der rechten Seite wanden sich zierliche Guirlanden hin; Teppiche und Blumen hatten das Garderobenzimmer in einen Feenraum verwandelt; dem Eingange gegenüber prangte Schäfers wohlgetroffenes Portrait, von Kitzerow für diesen Anlaß gemalt und von der provisorischen Direction (welche den Jubelgreis vor Beginn des Stückes in das Gemach führte) zum Festgeschenke dargebracht. Als Schäfer (mit dem Beginn des 2. Actes) auftrat, donnerte ihm ein Willkommengruß entgegen, in den sich der Tusch des Orchesters mischte; Kränze flogen auf die Scene, darunter ein Lorbeerkranz, den viele Stimmen sogleich auf dem Haupte des Alten zu sehen verlangten. Noch rührender war die Schlußscene des Schauspiels; hier wendete sich der Prinz von Homburg (Kökert) zu Kottwitz und richtete an ihn einige für diese Gelegenheit gedichtete Verse; dann überreichte Natalie (Marie Seebach) dem Jubilar einen Lorbeerkranz nebst gedrucktem Abschiedsgruß auf weißem Atlaskissen: „Unser'er Seele liebendes Gefühl" (hatte sie zu sprechen) „soll

Sich in ein sichtbar Zeichen blühend kleiden,"

allein es versagte ihr die Stimme; ein Strom unerkünstelter Thränen brach aus ihrem Auge, und im Zuschauerraum schluchzte man ebenfalls. Ein Tusch des Orchesters, und der Vorhang fiel; aber wieder und wieder mußte Schäfer (der zuletzt den Oberrock über seine Obersten-Uniform warf) erscheinen und sagte endlich: „wie es einst sein heißester Wunsch gewesen, an dieser Bühne eine Anstellung zu finden; wie er dann gezagt habe: ob er auch genügen werde; wie aber sein Haltpunkt immerfort die ihm auch im bürgerlichen Leben stets nachsichtsvoll erwiesene Güte des Publicums geblieben sei.“ Abermals folgte ein enthusiastischer Scheidegruß; Kränze und Gedichte flogen nieder. VII. Interregnum. 1854–1855.

Nach dieser öffentlichen Feier folgte noch eine private durch ein Festessen in Streits Hôtel; etwa 70 Personen nahmen daran Theil. Der von Gloy, Köckert, den Damen Seebach, Rudloff und Burggraf, sowie der provisorischen Direction eingeführte, mit einem Tusch empfangene Jubilar ward zunächst von G. E. v. Hoßtrup begrüßt; hierauf folgte feierliche Musik, und während der Tafel toastete zuerst Ernst Merck. Schäfer dankte mit bewegter Stimme; dann brachte Rottmayer ein Lebehoch aus auf Schäfers Frau, Wilhelmine, mit der dieser am 11. Januar 1853 in 50jähriger Ehe vermählt gewesen; eine Tochter des weiland Hamburger Schauspieldirectors Carl David Stegmann, war sie 1783 zu Hamburg geboren und hatte der dortigen Bühne lange zur Zierde gereicht. Auch Schäfers Tochter, Frau Hartig, war zugegen und wurde durch einen Toast geehrt. Mit einer Anrede des Directors Rottmayer empfing der Jubilar zuletzt noch einen goldenen Lorbeerkranz, eine silberne Blumenvase, ein Gedenkbuch, worin die Namen sämmtlicher Geber standen (überreicht von Marie Seebach), und endlich (überreicht von Frau Burggraf) auf rothem Atlaskissen seine erste und seine letzte Rolle an der Hamburger Bühne. Gesangsvorträge und ein Festgedicht von Prätzel endigten spät in der Nacht eine Feier, bei welcher, wie v. Hoßtrup sinnig bemerkt

VII. Interregnum, 1854–1855.

hatte: „die letzte Ovation, welche die Künstler dem leider aus ihrer Mitte scheidenden verehrten Freunde widmen konnten, sich mit dem Gruße vereinigte, den der Bürger dem Bürger an der Schwelle des Privatlebens zurief.“ Diesem gehörte Schäfer noch vierzehn Jahre lang an; er starb zu Hamburg am 30. August 1868. Seine Frau war ihm am 22. Juli 1861 im Tode vorangegangen.

Auf dem Gebiete der Oper herrschte ebenfalls Rührigkeit. Neben neu einstudirten Werken von Werth (wie dem „Unterbrochenen Opferfest“ zum Benefiz für Lindemann, 3. October 1854; oder den „Vier Haimonskindern“ zum Benefiz für Haimer u. s. w.) gelangte zum Benefiz für den Capellmeister Ignaz Lachner am 21. Februar 1855 zum ersten Male „Santa Chiara“, Oper in 3 Acten von Charlotte Birch-Pfeiffer, componirt vom Herzog Ernst von Coburg, zur Aufführung. Mit schalem Witz behaupteten Einige: der Fürst zahle einen Zuschuß[1] für die Ehre, sein Werk in Hamburg aufgeführt zu sehen; in Wahrheit erhielt der Theateragent Sachse 25 Louisd'or dafür, hatte jedoch die Partitur und sämmtliche Stimmen leihweise zu liefern. Die Einnahme am 21. Februar 1855 betrug 1561 ℳ 6 ß; das Urtheil des Publicums war nicht ungünstig, aber auch nicht enthusiastisch. Den Text verurtheilte man; die Musik ward bezeichnet als „fleißige, sorgfältige Arbeit, wenn auch nicht von der Bedeutung, daß sie über die Leistung eines bloßen Liebhabers und Freundes der Kunst hinausreichte.“ Mit allen Ehren wurde der Benefiziat ausgezeichnet, und er verdiente das. Ignaz Lachner, geboren am 11. September 1807 zu

1854, 3. Octbr.

1855, 21. Febr.

[1] Die Opern des Herzogs von Coburg wurden (und werden noch) wie alle anderen Bühnenwerke honorirt; das Honorar fließt Denjenigen zu, denen der Herzog den Ertrag als Geschenk überwiesen hat: bald ist es der eine oder der andere seiner Capellmeister, bald (wie z. B. bei „Santa Chiara“) die gesammte Herzogliche Capelle. Die Kaufverhandlungen finden regelmäßig zwischen den Bühnen und den durch Schenkung Eigenthumsberechtigten statt; an den Herzog gelangt nur die Frage, ob er überhaupt die Aufführung an der betreffenden Bühne, die darum nachsucht, genehmigt.

Rain in Oberbayern, ein Bruder von Franz und Vincenz Lachner, war rühmlich bekannt, wie diese, längst ehe er nach Hamburg kam. Hier wußte er sich rasch eine große Beliebtheit zu erringen und zu sichern; „wir haben ihn das Verschiedenartigste dirigiren sehen," sagte Carl Toepfer schon 1853 von ihm, „und stets mit gleichem Verständniß, gleicher Sorgfalt und innerer Wärme." Auch eine Aenderung im Orchester-Arrangement, die er getroffen hatte, ward gelobt: „Die Masse der Streichinstrumente rechts, die Masse der Blasinstrumente links, den größten Theil der Nipienisten vor sich — so bedarf es nur einer leichten Wendung des Kopfes, um Eintrittszeichen u. s. w. zu geben." Dieses zustimmende Urtheil blieb Lachner treu, so lange er in Hamburg war; er vertauschte nachmals diese Stadt mit Frankfurt a. M., wo er bis zum 18. October 1875 als Capellmeister fungirte; am genannten Tage feierte er sein 50jähriges Künstlerjubiläum, welches zugleich seinen Rücktritt von der Bühne bezeichnete. Die gedeihlichen Opernzustände zur Zeit des Interregnums waren hauptsächlich sein Verdienst; ja, er erwarb sich den Ruhm einer ersten Aufführung des „Lohengrin" zu Hamburg, welche Freitags am 19. Januar 1855 zum Benefiz für Rottmayer stattfand.

VII. Interregnum, 1854-1855.

1855, 19. Januar.

Als Bevollmächtigten hatte Richard Wagner — seltsam genug für den Verfasser des „Judenthum in der Musik" — einen Israeliten gewählt, den Berliner Theateragenten Hermann Michaelson. Am 5. November 1854 sandte dieser Partitur, Buch, Costümbilder und Decorationsskizzen zum „Lohengrin"; die Bedingungen für Erwerbung der Oper waren: 24 Thaler Copiekosten für die Partitur; Textbücher (welche die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig lieferte): $6^2/_3$ Thlr. für Hundert; Honorar für das Werk keines, aber folgende Tantièmen: $2^1/_2$ Procent der Brutto-Einnahme von der 1., 2. und 3.; 5 Procent derselben Einnahme von der 4.—9.; $^1/_2$ Procent von der 10.; und später von jeder Vorstellung 5 Procent; von jeder zehnten aber die Hälfte. Dreißig Friedrichsd'or erbat und

VII. Interregnum, 1854-1855.

erhielt Michaelson sofort als Vorschuß auf jene Tantièmen; da nun die Oper unter dem Interregnum neun Mal zur Aufführung kam und zuerst 1388 ℔ 14 ß, weiterhin 972 ℔ 14 ß, 1729 ℔ 6 ß, 656 ℔, 1401 ℔ 2 ß, 492 ℔ 8 ß, 664 ℔ 2 ß, 1176 ℔ 6 ß und endlich 1187 ℔ — ß, zusammen: für die Vorstellungen 1—3 4091 ℔ 2 ß; für die Vorstellungen 4—9 5577 ℔ 10 ß einbrachte — so erhielt Herr Michaelson 102 ℔ 8 ß (41 Thlr.) bezw. 278 ℔ 14 ß (111 Thlr. 17 Gr.) Tantième für Richard Wagner; in summa 152 Thlr. 17 Gr. Dreißig Friedrichsd'or waren aber 170 Thaler gewesen; folglich war, bei Beendigung des Interregnums, Richard Wagners Mandatar einer künftigen Direction gegenüber noch mit 17 Thaler 13 Gr. belastet. Man lege sich nun die Frage vor: was für ein Gesicht wohl ein erster Tenor gemacht hätte, dem zugemuthet worden wäre, den Lohengrin ein einziges Mal für diejenige Summe zu singen, welche der Dichter-Componist für neun Vorstellungen seines Werkes auf einer der bedeutendsten Bühnen Deutschlands erhielt.

Die Besetzung in Hamburg war sehr unglücklich. Eppich in der Titelrolle konnte gar nicht, Frau Maximilien (Elsa) nur als Sängerin genügen; von einer dramatischen Darstellung fehlte jede Spur. Tüchtig war Lindemann als König Heinrich, leidlich Becker als Heerrufer. Haimer dagegen (Telramund) befriedigte so wenig, wie eine erst 1854 von Rostock gekommene Sängerin, Fräulein Uhrlaub, als Ortrud. Fast alles Uebrige war kaum mittelmäßig; nur die Chöre, von Canthal einstudirt, hielten sich verdienstvoll. Das Orchester leistete das Beste.

Diese Mittelmäßigkeit der Darstellung erklärt auch die Lauheit des Besuches, wie sie aus den Ziffern der Einnahme hervorgeht; zu bemerken ist dabei noch, daß die Vorstellungen 3, 5 und 8 mit ihren größeren Erträgnissen auf drei Sonntage (4. Febr., 11. Febr., 11. März), alle anderen aber auf Wochentage fielen. Die Presse konnte sich mit dieser wundervollen Schöpfung noch weniger befreunden als mit dem „Tannhäuser".

Es offenbart sich ein erschreckender Stumpfsinn in jenen Urtheilen, welche nicht zur Charakteristik Wagners, sondern nur zu derjenigen seiner Recensenten dienen können. Man vermag sich vorzustellen, daß Jemand Gründe zu haben glaubt, Wagners Musik völlig abweisend zu beurtheilen, aber auf dem Löschpapier der damaligen Zeitungen dargelegt zu finden: wie Richard Wagner seine Schöpfung eigentlich hätte gestalten sollen, damit man sie „goutiren“ könne, wirkt auf einen Leser der Nachwelt ungemein erheiternd. „Ist es nicht Unnatur,“ hören wir da ausrufen, „wenn im 1. und 2. Finale des „Lohengrin“ fünf verschiedene Denk- und Empfindungsweisen durch den gleichen musikalischen Ausdruck sich vernehmen lassen?“ Ein anderer „Stimmführer“ in der Tagespresse erklärte: „Wagners Musik ist keine Musik. Es fehlt ihr die belebende Seele, die Melodie, der schöpferische Gedanke.“ Die Handlung fand man „zu einfach, um eine fast vierstündige musikalische Begleitung zu rechtfertigen“; das Textschreiben möge Herr Wagner doch ja unterlassen: „bei Bearbeitung einer fremden Dichtung würde ihm die Composition als solche vermuthlich besser gelingen.“ Der zweite Act ward von den „Jahreszeiten“ „musikalisch langweilig“ genannt; im dritten sei „manches Schöne, doch das meiste sehr skizzenhaft, z. B. das Brautlied.“ Diese reinste Offenbarung des poesievollsten Genius fand man dürftig! „Eine Cassenoper wird „Lohengrin“ nicht,“ urtheilte ein kritischer Zeitgenosse, der ersichtlich mehr Zahlen- als Kunstsinn hatte; aber den eigentlichen Trumpf spielte doch wieder Ernst Willkomm aus, wenn er im Morgenblatt sagte: „Die musikalische Zukunft Deutschlands wird unserer Ansicht nach nicht Wagnern und Genossen gehören. Eher wäre es möglich, daß diese unmusikalische Lärmmacherei das bisher so feine Gehör der Deutschen ertödtete.“ Wirklich gehörte „die musikalische Zukunft Deutschlands“ leider ganz anderen Leuten; wir werden „das feine Gehör der Deutschen“ sehr bald mit Wonne auf die Töne eines Offenbach lauschend wiederfinden. Angesichts des „Lohengrin“

VII. Interregnum, 1854-1855.

wie des „Tannhäuser“ geschah übrigens nur, was im Verlaufe kunstgeschichtlicher Entwickelungen stets geschieht, sobald ein Geist, der aus den Tiefen der Kunst und der Natur selbständig schöpft, das Neue bringt, das mit einer von den Meisten verkannten Nothwendigkeit aus den längst bestehenden Formen sich hervorbildet. Die ältere Generation fühlt sich alsdann verpflichtet, die Anschauungen und Ueberzeugungen, in denen sie aufgewachsen ist, gegen das mächtig vordringende Neue zu vertheidigen. Sie glaubt, das einzig Wahre zu besitzen und zu genießen; jener Neuerer bringt etwas Anderes, dies Andere muß ihr daher das Unechte, das Verderbliche sein. Wagner bildete seine Melodie anders, als die großen Meister vor ihm, er hatte mithin für das Ohr seiner Recensenten gar keine Melodie. Er zertrümmerte die längst morsch gewordenen Formen der alten Oper, folglich mußte er ein Verächter und Zerstörer jeglicher Form sein. So wird jeder wahrhaft schöpferische Genius von dem Geschlechte, dem er zuerst die neuen Wunder seiner Kunst enthüllt, mit leidenschaftlichem Widerwillen abgewiesen, und der Erweiterer der Kunst gilt als ihr Verderber. So wurden Klopstock und Goethe bei ihrem ersten Auftreten von den älteren Zeitgenossen als Vernichter des guten Geschmacks befehdet und geschmäht.[1] Und sind etwa Meistern wie Mozart, Beethoven und anderen, welche dies Buch nennt, ähnliche Vorwürfe erspart geblieben? Sind nicht manche der letzten Schöpfungen Beethovens lange als unverständlich und verworren bei Seite gelassen, bis sie spät genug zu allgemeiner Anerkennung durchdrangen? Der Widerstreit zwischen dem Alten und Neuen ist eine geschichtliche Naturnothwendigkeit, nur im Fortschritt

[1] Als eben die größte Tragödie der deutschen Bühne erschienen war, las man in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften“: „Schillers Versuch, Wallensteins Geschichte in drei Gemälden auf die Bühne zu bringen, mißglückte. Dergleichen philosophische Ideen sind nicht theatralisch ausführbar. Man zeige dabei noch so viel dramatischen Fleiß: immer werden nur einzelne Scenen bei den Vorstellungen ihre Wirkung thun. Das Ganze läßt den Zuschauer kalt, weil es sich um philosophische Gedanken dreht.“

der Zeiten kann er gelöst werden. Die wechselnden Geschlechter der Menschen folgen eins auf das andere, eine neue Generation wächst um den Meister heran; sie bildet sich an ihm und mit ihm, macht sich seine Schöpfungen zu eigen und wird die Trägerin seiner Ideen. Kein Menschenalter verging, und „Tannhäuser" wie „Lohengrin" waren grade das geworden, wozu sie nach der festen Ueberzeugung ihrer ersten kritischen Richter sich niemals eignen sollten: unfehlbare „Zug"- und Cassen-Opern.[1] VII. Interregnum, 1854-1855.

Unterdessen hatte das Comité, da die Verhandlungen mit dem Senat sich in die Länge zogen, Pächter aber, die auf die gestellten Bedingungen einzugehen Lust gehabt hätten, sich nicht fanden, einen entscheidenden Schritt thun müssen. Am 31. December 1854 zeigte es der provisorischen Direction an, daß alle schwebenden Verpflichtungen mit dem letzten März 1855 als gelöst zu betrachten seien. Am 22. Februar 1855 machte daher jene Direction amtlich bekannt: sie werde sich am ersten April auflösen; am 3. März ward Maurice und Wurda gemeldet: das Inventar stehe ihnen nach dem Schlusse der Vorstellungen wieder zur Verfügung. Gleichwohl war die herrschende Stimmung keine hoffnungslose; fest rechnete man auf die Hilfe des Staates, und wirklich erklärte der Senat am 22. März 1855: „vorbehältlich der demnächst einzuholenden Genehmigung Erbg. Bürgerschaft," Inventar und Gebäude des Stadttheaters „zum

1854, 31. Decbr.

1855, 22. Febr.

1855, 22. März.

[1] Man würde jedoch den Hamburger Recensenten bitter Unrecht thun, wollte man glauben: sie allein hätten dergleichen Albernheiten über Richard Wagner zu Markte gebracht. R. Prölß (Dresd. Hofth. 598 fg.) theilt das Urtheil eines — wie er ihn nennt: „ausgezeichneten Musikkenners und Kritikers" — Namens Carl Banck mit, welcher in Dresden, wo doch Wagner persönlich Jahre lang gewirkt hatte, 1852 in einer Besprechung des „Tannhäuser sagte: „Es fehlt Wagner jene ursprüngliche Fülle des Tongedankens, welche ihr Gebilde unmittelbar in Tönen erklingen läßt . . . (er) kämpft mit dem Mangel an musikalischer Erfindung . . . künstlerisch unzureichend durchbildet ist sein Vermögen, den andringenden Reichthum widerspenstig origineller Gedanken harmonisch zu ordnen" u. s. w. Jemand, dem „Fülle des Tongedankens fehlt," hat Noth „den andringenden Reichthum" eben dieser Gedanken zu ordnen! — In einem ähnlichen Meere von Unsinn schwamm fast die gesammte deutsche Presse.

VII. Interregnum, 1854-1855.

Preise von 83,000 ℔ Cour. und 165,000 ℔ Spec.[1] eigenthümlich erwerben zu wollen", falls die Forderung eines um 25 Procent billigeren Abonnements für die bisherigen Actienbesitzer auf die Dauer von zehn Jahren beschränkt werde. Die Actionäre fügten sich, obwohl höchst widerwillig; in einer Generalversammlung am 29. März beschlossen sie: die Gesellschaft aufzulösen und das Gebäude des Stadttheaters gegen Uebernahme der Beschwerungssumme dem Staate nach Maßgabe der an das Comité gelangten Erklärung des Senats zu überlassen.

Die letzten Vorstellungen, in der letzten Woche des März, fanden noch einmal den stärksten, zum Theil unerhörten Zulauf. 1855, 23. März. Schillers „Verschwörung des Fiesco" (23. März zum Benefiz für Weber; Einnahme: 370 ℔ 14 ß) hatte noch ein leeres 1855, 26. März. Haus gesehen; aber drei Tage später, am 26., ward mit „Hamlet" (Benefiz für A. Kökert) eine der größten Einnahmen (2332 ℔ 14 ß) erzielt, die überhaupt möglich waren. Das Orchester mußte geräumt werden, und als endlich jeder seines mehr oder minder schwer erkämpften Platzes froh geworden war — viele Damen hatten sich mit Stehplätzen begnügen müssen — da bot das weite, in allen Rängen überfüllte Haus mit seinen freiliegenden Logenreihen und dem in gewählter Kleidung prangenden Damenflor einen überraschenden Anblick, welcher zugleich das Andenken an die schöne Vergangenheit dieser Räume lebhaft vergegenwärtigte. Die Vorstellung selbst verlief durchaus befriedigend; Kökert als Hamlet ward mit Beifall überschüttet. Vor dem 5. Acte ward, wegen des geräumten Orchesters hinter dem Vorhange, ein Trauermarsch von Pierson ausgeführt, der ergreifend wirkte.

Die letzte Lustspielvorstellung war — nomen et omen? — 1855, 29. März. „Das letzte Mittel" (29. März 1855); dann folgte „Lohengrin", und den Beschluß machte — angekündigt durch Theater-

[1] ℔ Species (Banco) kamen nur bei Hypothekposten vor, und zwar mit einem festen Agio von $1^5/_8$ pro mille, also Spec. Banco ℔ 1000. = Banco ℔ 1001. 10 ß.

zettel mit Trauerrändern — dasjenige Drama, welches ſo oft bedeutende Abſchnitte der Geſchichte dieſer Bühne würdig einzuleiten beſtimmt geweſen war: Goethes „Egmont;“ Ulram ſpielte den Alba, A. Kökert war Egmont, Klärchen Auguſte Rudloff, ſpäter Gemahlin des Gouverneurs von Helgoland und noch als Lady Maxſe eine treue Pflegerin der Kunſt. Nachdem der Trommelwirbel verhallt war, der auf die letzten Worte des Freiheitshelden folgte, fiel der Vorhang; als er ſich wieder hob, ſah man das geſammte Perſonal in Trauerkleidern auf der Bühne gruppirt, in der Mitte die proviſoriſche Direction. Nach einer kleinen Pauſe trat langſam Auguſte Burggraf hervor, und mit gepreßter Stimme recitirte ſie einen Epilog von Prätzel: VII. Interregnum, 1854-1855.

„So iſt, um einem ſchmerzlichen Geſchick
Erinn'rung beſſern Looſes zu vereinen,
Herangenaht der ernſte Augenblick,
Da wir zum letzten Mal vor Euch erſcheinen!
Und wie mit ihm, der unheildrohend winkt,
Die Bühne hier verarmt an Licht und Leben,
Seh'n auch wir ſelbſt, ſobald der Vorhang ſinkt,
Uns einer düſtern Zukunft preisgegeben! —

Den vollſten Sieg erkämpft hat die Gefahr,
Die drohend ſchwebte über unſerm Haupte,
Als traurige Gewißheit ſtellt ſich dar
Das Unvermuthete — das Ungeglaubte!
Des tiefſten Schweigens lange Ruh' geſellt
Sich zum verhallten Klang der Abſchiedsworte,
Und mit dem heut' erloſch'nen Leben ſtellt
Sich die Verödung ein an dieſem Orte!
— — — — — — — — — — — — —

Für immerdar? — Es weigert ſich der Sinn,
So unbedingt die Hoffnung aufzugeben:
Es werde, glückumglänzt, ſich künftighin
Ein friſcher Wirkungskreis hier neu beleben!“ u. ſ. w.

Nach einigen herzlich ausgeſprochenen Worten innigſten Dankes folgte dann die beſtimmte Zuverſicht auf einen „Troſt

VII. Interregnum, 1854-1855.

des Wiedersehens"; wie denn auch G. E. v. Hoßtrup in seinen Aufzeichnungen bemerkte: „das Theater ward geschlossen mit der frohen Aussicht: als wirkliches Theater der Stadt bald wieder eröffnet zu werden." Ein „Abschiedsgruß an Hamburgs Bürger von den Mitgliedern des Stadttheaters," welcher am Schlusse des Epilogs in vielen hundert Exemplaren von der Decke des Zuschauerraums herabflatterte, sagte ebenfalls:

„Wir scheiden, ach! mit trauerndem Gefühle,
Doch birgt das Herz der Hoffnung stillen Traum:
Daß bald des Dramas lebensvollem Spiele
Sich wiederum eröffne dieser Raum.
Dann steh' auf unerschütterlichem Grunde
Ein stolzer Dom, der Tempel echter Kunst,
Mit allem Schönen, Edlen eng im Bunde
Und treu beschirmet von des Glückes Gunst."

Carl Toepfer kündigte an: „Mit dem Schlusse der Hamburger Bühne muß auch „der Recensent", der es sich zur Aufgabe gestellt hatte, eben dieser Bühne in ihren Leistungen zu folgen, sein Erscheinen aufgeben." Der Souffleur Bacher widmete „allen hohen Gönnern und Freunden des Instituts" eine Repertoire-Uebersicht vom 5. August 1854 bis 31. März 1855,[1] zum Schlusse des Stadttheaters;" am Morgen des 1. April 1855 erfolgte die formelle Zurückgabe des Inventars an dessen Eigenthümer. So endigte das „Interregnum", mit ihm ein wichtiger Abschnitt der deutschen Theatergeschichte. Hier war gezeigt worden, bis wie weit die Künstler, wenn sie enthusias-

1855, 1. April.

[1] Dergleichen Souffleur-Journale, Uebersichten der Leistungen des Hamburger Stadttheaters während eines bestimmten kurzen Abschnitts enthaltend, erschienen in den Jahren: 1828, 1842, 1843, 1845, 1846, 1847, 1849, 1850, 1851, 1852; 1855 das oben erwähnte „Theater-Repertoire," sowie ein „Anhang" dazu, ein Verzeichniß der Sachseschen Opern-Vorstellungen enthaltend; 1856, 1857, 1859 (mit dem Motto: „Ernst ist das Leben, heiter die Kunst. Der Preis des Büchleins nach Ihrer Gunst!"), 1862, 1864 („Preis nach Belieben"), 1865, 1866.

mirt werden, fortzureißen sind; sie hatten bewiesen, was sie leisten konnten, sobald der Gemeingeist sie spornte. Das Publicum aber, immerfort bereit, bei Verlegenheiten werkthätig einzugreifen, hatte dargethan, daß es eine unverwüstliche Theilnahme hegte für das erste Theater seiner Stadt. Unter den Vielen jedoch, welche bei dieser Gelegenheit Gutes wirkten, zeichnete sich Ernst Merck, und neben ihm in unvergleichlicher Weise Gotthilft Egmont v. Hoßtrup aus. Er war das eigentliche unermüdliche Triebrad der außerkünstlerischen Maschinerie, und wie sehr seine liebevolle, hingebende Sorge auch auf das Kleinste sich erstreckte, beweise die Notiz: daß er die einst von seinem Vater gegründete Abendzeitung Börsenhalle bewog, die Theateranzeigen zu ermäßigten Preisen aufzunehmen, die Zahlung aber in Eintrittskarten zu empfangen. Mit wie erhebenden Gefühlen muß dieser Mann nach Beendigung der Vorstellungen seinen letzten Cassenabschluß gemacht haben! Denn während das Deficit unter Maurice und Wurda jährlich Zehntausende betrug, hatte das Interregnum nur eines von 4000 ℳ Bco. Als einzige Erleichterung kam der provisorischen Direction die Vergünstigung zu Statten, daß ihr die Hausmiethe erlassen wurde; hingegen hatte sie zu kämpfen gegen zahlreiche, der jüngsten Vergangenheit entkeimende finanzielle Unregelmäßigkeiten; sie verwendete große Summen auf Honorare für Dichter und Componisten, sie scheute sogar außerordentliche Zuwendungen an einzelne Mitglieder nicht, wie z. B. das Benefiz für Schäfer. Dabei war das Personal ungewöhnlich zahlreich: 24 Herren, 21 Damen, 2 Kinder, 47 Chormitglieder, ein starkes Orchester und ein übercompletes Ballet bildeten den Stamm, von welchem sich nach und nach nur 3 Herren und 7 Damen abzweigten. Endlich lagen Verpflichtungen mancher Art vor, denen man sich nicht wohl entziehen konnte; dahin gehörte z. B. die Anerkennung zahlreicher, bereits früher abgeschlossener Gastspielverträge. Genug, in Anbetracht der Sachlage war das Cassenresultat des Interregnums ein außerordentliches zu nennen.

VII. Interregnum, 1854–1855.

VII. Interregnum, 1854-1855.

Die vollste Anerkennung der Zeitgenossen lohnte, wie den Künstlern, so insbesondere dem Dr. von Hoßtrup. Nicht ohne Rührung kann man auf eine sinnige, in ihrer schlichten Einfachheit nur desto ergreifendere Kundgebung blicken, durch welche die „provisorische Direction" ihm ihren Dank auszudrücken bestrebt war. Schön und tactvoll wählte sie dazu das Mittel: dem verehrten Manne durch eine Art von Diplom das artigste Andenken zu bereiten; auf einem Bogen des größten Foliosormats ließ sie nämlich „Zur Erinnerung an drei Festvorstellungen des Hamburger Stadttheaters" die Zettel vom 5. August (Eröffnung des „Interregnums"), 5. September (Schäfers Jubelfeier) und 11. November 1854 (Schillerfeier) nebeneinander abdrucken; darüber eine glanzumwobene Leyer, und neben dieser — außer Toepfers „Prolog" und den eingelegten Schlußworten des „Prinzen Homburg" — Schillers bekannte Jamben aus dem Prolog zum „Wallenstein":

„Schnell und spurlos geht des Mimen Kunst,
Die wunderbare, an dem Sinn vorüber" u. s. w.

Die Unterschrift des großen Blattes, kalligraphisch ausgeführt, lautete:

„Herrn Dr. von Hoßtrup
hochachtungsvoll ergebenst von der prov. Direction.

„Möchten Sie beim Anblick dieses Blattes stets mit Wohlwollen jener für die Geschichte unseres Theaters gewiß bedeutsamen drei Abende gedenken; wir werden nie vergessen: daß der Fortbestand der ersten Bühne Hamburgs nur durch Ihre einflußreiche Vermittelung und kunstsinnig-energische Betheiligung möglich geworden ist.

(gez.) Jg. Lachner. Ed. Lindemann. Fr. Rottmayer. A. Kökert.
George Starke."

Die Träger fast aller Namen, welche unter diesem Weihegeschenke standen, der dadurch Geehrte selbst, mit ihm Ernst Merck und so viele Andere, die damals auf die Geschicke des Stadttheaters bestimmend einwirkten, sind abgerufen, ohne sich

an dessen goldenem Jubeltage erfreuen zu können. Eduard Lindemann war der einzige, den das Jubiläum des 3. Mai 1877 noch in künstlerischer Thätigkeit fand; geboren am 22. Januar 1822 in Seyda bei Wittenberg, wirkte er bereits lange Jahre verdienstlich an der Hofbühne zu Cassel. Friedrich Rottmayer entschlief, 66 Jahre alt, am 29. Juli 1866 zu Hannover; Alexander Kökert, 1821 zu Teplitz geboren und ursprünglich Mediciner, starb als russischer Hofschauspieler am 18. August 1869 zu Miltitz bei Leipzig, vielfach betrauert, und nicht vergessen in Hamburg, das nach Robert Hellers Worten „die frischesten Blüthen seines Künstlerwirkens empfangen" hatte. Georg Starke gerieth durch schwere Krankheit in Noth, von der ihn am 18. August 1858 zu Lübeck der Tod erlöste; nur wenige Tage zuvor hatten seine einstigen Hamburger Kameraden eine Wohlthätigkeitsvorstellung für ihn veranstaltet. Der Ertrag derselben diente dazu, ihn anständig zu bestatten. Ernst Merck, zu dessen immerwährendem Gedächtniß die Hamburger dankbar eine Straße „Ernst-Merckstraße" benannten, und an den die „Merckhalle" im Zoologischen Garten erinnert, ward seiner Vaterstadt am 6. Juli 1863 schmerzlich entrissen; Prätzel, der Dichter des Epilogs, mit dem das „Interregnum" geschlossen ward, ist todt wie Auguste Burggraf, welche den Abschiedsgruß unter strömenden Thränen recitirt hatte; geboren 1832 zu Bamberg, starb sie am 20. October 1868 zu Frankfurt am Main. Toepfer, der getreue Recensent, schloß seine Augen 1871 für immer; endlich, am 14. Juni 1876, starb G. E. von Hoßtrup. Der Kunstgeschichte aber liegt die schöne Pflicht ob: an die Verdienste der Geschiedenen rühmend zu erinnern, und ein dankbares Wort zu reden von Dem, was einst gewesen ist.

Achter Abschnitt.

Provisorium unter C. A. Sachse. Verkauf des Hauses. Auflösung der Actiengesellschaft.

1855—1856.

VIII. Abschnitt.

Die zwei Tage vor dem Schlusse der Bühne von den Stadttheater-Actionären ins Auge gefaßten Plane waren nicht zu verwirklichen; die Bürgerschaft lehnte es ab, den Anträgen des Senats beizutreten und wollte in eine Uebernahme des Stadttheaters seitens des Staates nicht willigen. Damit scheiterten die Hoffnungen, welche Auguste Burggraf am Schlusse ihres Epilogs ausgedrückt hatte, und in einer Generalversammlung der Actionäre vom 12. Juni 1855 einigte man sich dahin: das Stadttheatergebäude zum öffentlichen Verkaufe zu bringen und eventuell die Insolvenz der Gesellschaft zu erklären. Bevor jedoch dieser Verkauf bewerkstelligt werden konnte, trat ein hypothekarischer Gläubiger, Nicolaus Hudtwalcker, dem die Zinsen auf eine seit 1837 dargeliehene Summe von Spec. ℔ 5000 zuletzt nicht mehr bezahlt waren, hervor und prosequirte das Grundstück; am 26. September 1855 wurde dasselbe durch den Makler Gustav Krüger für den Rheder Robert Miles Sloman zu Spec. ℔ 170,300 außer 800 ℔ Cour. jährlicher Grundmiethe erstanden; für das Mobiliar mußte der Käufer noch 8000 ℔ Banco zahlen.[1] Da nun das Gebäude mit 180,000 ℔ Spec.

1855, 12. Juni.

1855, 26. Septbr.

[1] Das Gebäude, eingesetzt zu 250,000 ℔, ward heruntergesetzt auf 170,000 ℔. Der Makler von der Meden bot für Mad. Godeffroy geb. Jenisch 170,200 ℔.

VIII. Provisorium, 1855–1856.

an Hypotheken beschwert war, so ergab sich ein nicht unbedeutendes Minus; geschädigt wurde des Ministerresidenten Carl Godeffroy Wittwe, an deren letztem Posten 9702 ℔ 10 ß Banco verloren gingen. Da jedoch dem Comité noch ein Saldo von der Administration verblieb, so erklärte sich Frau Godeffroy bereit, gegen Auszahlung desselben — 2545 ℔ 3 ß Banco — die Gesellschaft ihrer Verbindlichkeit vollständig zu entlassen. Nur dadurch konnte die eventuell bereits beschlossene Insolvenz-Erklärung vermieden werden.

Im Mai 1857 hatte das Comité alle seine Verbindlichkeiten abgewickelt und löste sich auf; Ernst Merck, D. Stockfleth, Dr. Carl Petersen, G. E. v. Hoßtrup und Adolf Godeffroy sangen ihm das Grablied. Ruhmvoll war es erstanden, ruhmlos ging es unter. Jener verhängnißvolle §. 19 der Statuten: „Die Actionisten und die Committee halten sich frei von aller Einmischung in die Leitung der Theaterangelegenheiten" — so nützlich seine Einschiebung an und für sich auch war — mußte, seinem Buchstaben und nicht seinem Geiste nach ausgeführt, in demselben Augenblicke schaden, wo diese Leitung eine so beispiellos schlechte ward, daß jede Einmischung nur segensreich hätte wirken können. Ganz richtig führte bereits 1852 Carl Toepfer aus: wie es sich hier nicht um Rechte handle, die ein Gesetz zu- oder aberkenne, sondern um solche: deren Ausübung die öffentliche Meinung mit unbestreitbarer Begründung fordern dürfe. „Die Actiengesellschaft", sagte er, „hat kein Haus schlechthin, sondern ein Schauspielhaus erbaut; das Comité hat das Vertrauen zu rechtfertigen, welches der Senat bei Ertheilung der Concession bewies; zu rechtfertigen dem Senate, der Kritik, dem Publicum gegenüber. Es soll sich nicht in die inneren Angelegenheiten der Bühne mischen, aber es soll der zeitigen Direction zu erkennen geben: daß es, wie Kritik und Publicum, mit dem Gesammtresultat der artistischen Leitung nicht zufrieden sei. Das Comité darf verlangen: das Personal würdig vervollständigt und ein Repertoire

VIII. Provisorium, 1855–1856.

mit anerkannten deutschen Dichternamen hingestellt zu sehen, damit sich nicht der Vorwurf erhebe: man habe bei Auswahl der Direction zu wenig auf deutsche Nationalität Bedacht genommen. In diesem Sinne darf das Comité sprechen; es erfüllt damit eine Ehrenpflicht gegen sich selbst."

Wer das Gefühl für „moralische Verpflichtungen" nicht vollständig eingebüßt hat, wird diesen Ausführungen beitreten; das Comité des Stadttheaters in Hamburg hat sich nie danach gerichtet. Wie vollkommen gleichgiltig ihm „deutsche Dichternamen" und ein Director von „deutscher Nationalität" gewesen, haben die Verhandlungen mit Seager-Oswald dargethan; wenn ein Unternehmer zahlungsfähig erschien, so ward nach seinem Herkommen, seinen künstlerischen Grundsätzen nicht gefragt. Als nun im Laufe der Dinge das Comité vom Schauplatze verschwunden und durch einen Einzelnen ersetzt war — da wurden hoffnungsfreudig viele Stimmen laut: daß nun auch in jener Gleichgiltigkeit gegen das Gefühl moralischer Verantwortung, welches der Besitz des Stadttheaters bei dessen Eigenthümer hätte erwecken sollen, ein erfreulicher Wandel eintreten werde. Aber der Traum von einem „Königlichen Kaufmann", der opferbereit als Mäcen der Kunst mit dem Theater schalten werde, verwirklichte sich nicht; das Schauspielhaus war und blieb ein Gegenstand der nüchternsten Speculation. Ein höheres Interesse als das: die Kaufsumme richtig verzinst zu sehen, flößte es seinem Besitzer nicht ein. Die Person desselben tritt daher künftig nicht wieder in den Rahmen des geschichtlichen Bildes. Der Käufer, Robert Miles Sloman, geboren am 23. October 1783 in Yarmouth, starb zu Hamburg am 2. Januar 1867; vier Töchter und ein Sohn, Robert Miles geheißen wie der Vater, traten das Erbe des Stadttheaters als Familienbesitz an. In dem Geiste, womit dieser Besitz verwaltet wurde, änderte sich nichts; die Geschichte hat daher nur von der Thatsache Notiz zu nehmen. Bemerkt sei noch: daß am 2. Decbr. 1868 in der Bürgerschaft laut Ausschußbericht

gesagt wurde: den Slomanschen Erben sei durch das Testament ihres Erblassers vorgeschrieben: das Stadttheater nicht billiger, als zehn Procent über dem Buchwerthe zu verkaufen. VIII. Provisorium, 1855–1856.

Nach jener Schlußvorstellung vom 31. März 1855 öffneten sich die Hallen des Kunsttempels zunächst wieder für einige Wohlthätigkeits-Vorstellungen, die leider wenig Anklang fanden; die Angestellten der Bühne, denen sie zu Gute kommen sollten, trugen kaum Nutzen davon. Dann folgte eine kurze Pause, bis Sonntags am 15. April 1855 mit Erlaubniß des Senats eine Speculation des Theateragenten Sachse ins Leben trat. Sie war angeregt durch die sogenannten „Mustervorstellungen des Dramas“, welche Dingelstedt 1854 in München veranstaltet hatte; Sachse nannte sie „Große Oper“. Bei dem habituell gewordenen „festlich erleuchteten Hause“ ward dieselbe mit Mozarts „Don Juan“ eingeleitet; das Theater war ausverkauft, trotzdem (oder — weil?) die Preise verdoppelt waren: 1. Rang und Parket 4 ℔ 8 ß, 2. Rang 2 ℔ 8 ß, 3. Rang 2 ℔ u. s. w. Der Unternehmer hatte es vortrefflich verstanden, die Neugierde auf diese Vorstellungen rege zu machen; da verkündeten die Zeitungen: nur durch einen Aufwand von etwa 250 Depeschen sei die Große Oper möglich geworden, weil Briefe wegen der Kürze der Zeit nicht anwendbar gewesen seien; überhaupt habe das Ganze ein Anlagecapital von 30,000 ℔ Banco erfordert, und dergleichen sensationelle Nachrichten mehr.[1] Wirklich bot C. A. Sachse eine Zusammenstellung außerordentlicher Kräfte; das Repertoire („Don Juan“, „Hugenotten“, „Figaros Hochzeit“, „Tannhäuser“, „Tell“, „Norma“ u. s. w.) brachte nichts Neues und konnte es naturgemäß nicht bringen, aber es bot das Alte 1855, 31. März. 1855, 15. April.

[1] Erst seit dem 15. October 1848 hatte Hamburg Drahtverbindungen, doch schon im August 1847 war ein Amerikaner, William Robinson, mit der Absicht aufgetreten: elektromagnetische Telegraphen anzulegen. Er gerieth jedoch in erbitterten Streit mit dem Director des optischen Elb- und Wesertelegraphen, der Robinsons Projecte für Schwindel und sein eigenes, optisches System, für das er allerdings viel gethan hatte, für weit besser erklärte. Vergl. das Hamb. Schriftst.-Lex. VI, 613 fg. sub № 3509.

VIII. Provisorium, 1855–1856.

in vorzüglicher Weiſe, und mindeſtens ſo viel geſchah doch für die Kunſt im höheren Sinne, daß vieles vorher Geſtrichene in jenen Opern wieder hergeſtellt, alſo die Intentionen der Tondichter über die Willkürlichkeiten beliebiger Capellmeiſter geſetzt wurden. Es war dies immerhin eine kleine „rettende That“. Unzweifelhaft muß es, bei der damaligen Lage der Dinge, auch als verdienſtlich gelten, daß durch die Große Oper das Orcheſter, der Chor, die Theaterarbeiter u. ſ. w. wiederum Beſchäftigung und Brot erhielten.

Als Dirigent fungirte Ignaz Lachner; Regiſſeur war ein Herr Roſenſchön, bisher Oberregiſſeur am Stadttheater zu Magdeburg; unter den aus allen Gauen Deutſchlands herbeigerufenen Theilnehmern befanden ſich Kindermann von München, Ander, Schmidt von Prag, Schott, Tichatſcheck, Lindemann, Mitterwurzer von Dresden, Frau Dietz von München, Frau Behrend-Brandt ebendaher, Frau Leiſinger-Würſt von Stuttgart, Frl. Limbach von Braunſchweig u. A.; auch die Kinder des alten Hamburg, welche dieſer Stadt immer treu anhänglich geblieben ſind: Wachtel und Thereſe Tietjens, fehlten nicht; beide durften ſich der beſonderen Theilnahme ihrer Landsleute erfreuen, welche der ſchon damals gründlich durchgebildeten Tietjens ſich ſogleich in hervorragender Weiſe zuwandte.

Johanna Caroline Thereſe Tietjens, über welche bei ihrem am 3. October 1877 zu London erfolgten Tode in deutſchen Zeitungen (einige Hamburger ausgenommen) die unſinnigſten Notizen erſchienen, iſt am 18. Juli 1831 zu Hamburg geboren und in St. Michael getauft. Ihr Vater, Peter Albrecht Tietjens, war Schiffbauer,[1] ihre beiden Großväter „Deſtillateure“, d. i. Schankwirthe. P. A. Tietjens ſtarb, 52 Jahre alt, am 15. Mai 1841; ſeine Wittwe ſetzte laut Adreßbuch die

[1] Die Blätter dichteten ihr „ungariſche Eltern“ an, und verwechſelten ein kleines Pfarrdorf im Diſtrict Kaſchau, Geſpanſchaft Saros, mit der Hanſaſtadt. Leider ſind dieſe Irrthümer auch in Entſchs Bühnenalmanach für 1878 übergegangen.

Wirthschaft, mit der 1844 ein Billard verbunden wurde, in der Vorstadt St. Pauli (1845 auf dem Spielbudenplatze) bis 1848 fort. In diesem Jahre, Sonnabends am 1. April, machte Thereſe Tietjens ihren ersten theatralischen Versuch als Irma in der Oper „Maurer und Schlosser"; angekündigt wurde sie als „Frl. Tietjens aus St. Pauli". Am 5. April 1848 ward die Vorstellung wiederholt. Oefter scheint die Kunstnovize damals nicht aufgetreten zu sein; über ihr Debüt zu berichten, haben die Blätter in damaligen bewegten Zeiten keinen Raum gefunden. Der Bühnenalmanach nennt die Künstlerin zuerst als Mitglied des Stadttheaters zu Altona (unter Adolf Blattners Direction) für das Jahr 1849; 1850 war sie in Frankfurt a. M. engagirt, wo sie als Agathe debütirt hatte. Im Uebrigen sang sie damals noch Soubretten, jugendliche und colorirte Gesangspartieen. Nach zweijährigem Wirken in Brünn, 1851 und 1852, kam sie 1853 an die Hofoper nach Wien; ihr dreimaliges Auftreten in Hamburg unter C. A. Sachse war ihr erster bedeutender Kunst-Ausflug, der sogleich Aufsehen erregte. Fortan war sie eine Berühmtheit. VIII. Provisorium. 1855–1856.

Für das Ballet hatte C. A. Sachse Kräfte gewonnen, wie die Tänzerfamilie Fenzl aus München, deren lieblichstes Mitglied, Sophie, kurze Zeit später in dem Dr. Fritze zu Hamburg einen Gatten fand und der Bühne entsagte; ferner der in Hamburg durch früheres Wirken bereits accreditirte Balletmeister Grantzow von Braunschweig und die graziöse Charlotte Leinsitt, die alle Herzen im Sturm eroberte. Leider fand das ebenso begabte, wie ehrenhafte junge Mädchen ein halbes Jahr später in blühendster Jugend (sie war am 15. November 1836 zu Gran in Ungarn geboren) den schrecklichsten Tod, indem sie auf der Hofbühne zu Braunschweig am 20. Januar 1856 in Räders Zauberposse „Aladin", als Amazone gekleidet, jammervoll verbrannte. Dieser Trauerfall erregte ungeheures Aufsehen; der Bühne zu Hamburg begegnete Aehnliches im März 1870, wo die zwölfjährige Ballet-Elevin Ida Sieke in Meyer- 1870, März.

VIII. Provisorium. 1855–1856.

beers „Afrikanerin" mit ihrem Tanzkleidchen einer fahrlässig aufgestellten Lampe zu nahe kam und in Flammen gerieth; auch sie erlag ihren Brandwunden.

Die „Mustervorstellungen der Oper", welche C. A. Sachse unternommen, dauerten vier Wochen; das Publicum bewies für dieselben ein so reges Interesse, daß der Impresario glaubte, er müsse nothwendig „Mustervorstellungen im Schauspiel" darauf folgen lassen. Der Senat ertheilte auch hierzu seine Bewilligung, und kaum waren die Opern beendet, so begannen die Dramen, nur nicht mit dem nämlichen Glücke. Bis zum 1. October 1855 lebte das Theater — über dessen Gebäude eben damals das Damoklesschwert des öffentlichen Verkaufes schwebte — so zu sagen von der Hand in den Mund, und bewundernswürdig genug bleibt es immer, wenn doch noch eine Art von Zusammenhang in dem Ganzen herrschte. Unzweifelhaft ist dieser Vorzug auf die Bemühungen Carl Toepfers zurückzuführen, den C. A. Sachse klug zum artistischen Leiter der Schauspielvorstellungen zu gewinnen verstand. Einstimmig rühmt die Presse die Gewandtheit und Schlagfertigkeit, mit der es ihm gelang, so vollkommen heterogene Elemente, wie sie damals „von Süd und Norden" auf Hamburgs Bühne „zusammengeschneit und geblasen worden", erträglich „einzudrillen", wie bezeichnend gesagt wird. Dennoch machte sich die Stimme des Einhelfers nur zu oft noch laut, und wir lesen viele Klagen über „schauerliches Gestöhn des Unterirdischen"; sogar bei classischen Stücken.

1855, 1. October.

Mit diesen geizte die Entrepriſe namentlich zu Anfang ihres Bestehens keineswegs; „Don Carlos" eröffnete Sonntags am 1. Juli 1855 die „Muster-Aufführungen", und in ununterbrochener Reihe (man spielte anfangs nur wöchentlich dreimal, nachher fast täglich) schlossen sich an: „Kabale und Liebe", „Maria Stuart", „Wilhelm Tell", „Egmont", „Faust", „Götz", „Hamlet", „Romeo und Julie" u. s. w.; dann aber auch „Die Waise von Lowood", „Adrienne Lecouvreur", „Cromwells Ende" von Raupach, „Der Fechter von Ravenna", „Der Sonnenwendhof",

1855, 1. Juli.

„Deborah", „Donna Diana" u. s. w. u. s. w. Erwähnt sei auch Görners „Tantchen Unverzagt", worin am 9. August der Verfasser, Director des großherzoglichen Hoftheaters in Neustrelitz, abermals als Gast in Hamburg erschien, neben ihm die in Hamburg bereits durch ein früheres Gastspiel beliebte Frau Frieb-Blumauer von Berlin, der die Titelrolle des Lustspiels eine wirksame Unterlage für ihre Begabung darbot. Außer diesem Künstlerpaare sind aus der Zahl der Gäste zu nennen: Edwine Viereck von Berlin, Zerline Würzburg, Auguste Burggraf, Frau Schaub, Frau Dibbern, Frau Otto-Wernthal von Braunschweig, Bertha Mühling von Frankfurt a. M. (eine Tochter des Directors), Frau Mittell-Weißbach von Riga, Marie Seebach (jubelnd bewillkommnet) und deren Schwester Wilhelmine; die Herren: Pauly (Leipzig), Albert Ellmenreich (Schwerin), Hendrichs, Hungar, Gloy, La Roche, Karlowa, Dahn, v. Ernest (Hannover), Alexander Kökert (stürmisch bei seinem Wiedererscheinen begrüßt), endlich Friedrich Devrient (der Sohn von Carl und Wilhelmine Schröder-Devrient), Oscar Guttmann und verschiedene minder hervortretende Kräfte. Beide zuletzt Genannten wurden später Mitglieder des Hamburger Stadttheaters, auf dem Friedrich Devrient — begabt, aber nachlässig und früh verkommen — nicht festen Fuß fassen konnte und Guttmann vielleicht nicht fassen wollte. Robert Heller nannte diesen interessanten Schauspieler, der später nach Amerika gegangen, dort mit Begeisterung für deutsche Kunst thätig gewesen, aber dann verschollen ist: „einen Zögling jener glücklichen Theaterschule, die Leipzig in der Mitte der vierziger Jahre auszeichnete." Der nichts weniger als gewöhnliche Künstler, welcher Scharfsinn und gediegenes Wissen besaß, während allerdings sein Material nur spröde blieb, hat auch durch einige vorzügliche Fachschriften, die meist bei J. J. Weber in Leipzig erschienen sind, verdienstlich gewirkt.

VIII. Provisorium, 1855–1856.

Alle diese beschäftigte die Unternehmung von C. A. Sachse, welcher zuletzt auch einige schüchterne Versuche mit Opern wagte.

VIII. Provisorium. 1855–1856.

Der Charakter von „Musterdarstellungen“ im Drama, der anfangs aufrecht erhalten blieb, wenn auch nicht immer durchweg „Mustergiltiges“ geboten ward, ging zuletzt ganz verloren. „Herr Sachse,“ lesen wir, „springt ohne leitenden Gedanken von Einem Zufall auf den anderen über, und erhält sich nur dadurch, daß er nach siebenmaligem Fehlgreifen das achte Mal, ohne es zu wissen und zu wollen, das Richtige greift.“ Je weniger die Bühne fortfuhr, Außerordentliches zu bieten, desto rascher sank die anfangs hohe Fluth der Theilnahme der Hamburger, welche im Juli sogar trotz der drückenden Hitze sehr rege gewesen war. Gegen die erhöhte Temperatur des Schauspielhauses ward ein sinnreiches Mittel ergriffen, indem der erfinderische Impresario in den Zwischenacten aus der Mitte des Orchesters eine kleine Fontaine (einen wasserspeienden Knaben) sprudeln ließ; sie wurde indeß bald wieder weggenommen, und Robert Heller scherzte: „Nur Herr Canthal ist noch mit seinem Tactstabe bemüht, der Zwischenactsmusik eine anmuthig fächelnde Begleitung zu verleihen.“

Eine solche jedes Systems entbehrende Art der Bühnenleitung, wie die Sachsesche, führte natürlich zu vielen Unzukömmlichkeiten. So mußte z. B. Friedrich Devrient, damals ein Mann von 28 Jahren und „jugendlicher Heldenliebhaber“, einmal plötzlich als Wallenstein aushelfen; eine Aufgabe, für die ihm in jedem Betracht die Reife mangelte. Vergebens mühte Carl Toepfer sich ab, einen wohlüberdachten Plan an die Stelle der Zerfahrenheit zu setzen; er hatte an C. A. Sachse keinen Halt und legte mißmuthig sein Amt nieder. Wie er später seinem jüngeren Freunde Brunier erzählte, hatte er von alle dem Aerger, der sich in jenem kurzen Zeitraum für ihn zusammendrängte, den schädlichsten Einfluß auf seine Gesundheit verspürt.

Da nun das Publicum nach und nach das kaum gewonnene Vertrauen zu der neuen Unternehmung wieder einbüßte, so spähte der Director nach ungewöhnlichen Reizmitteln aus. Als solches bot sich ihm die Volksthümlichkeit des großen Namens Schiller dar, und der gewandte Impresario säumte

nicht, auf dieſelbe zu ſpeculiren. Eben damals verbreitete ſich das ſchöne Gefühl begeiſterter Liebe zu dem edlen Dichter voll unwiderſtehlicher Gewalt durch alle Schichten unſeres Volkes; man erlebte wieder, was man um die Zeit der Julirevolution ſchon einmal erlebt:

„Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Laſt — greift er
Hinauf getroſten Muthes in den Himmel
Und holt herunter ſeine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich."

Der Deutſche griff getroſt in den Himmel der Dichtkunſt, wie vor Jahren, als er ſich an Poeten- und Künſtlerdramen nicht ſatt ſehen konnte; der Schillercultus gewann nationale und politiſche Bedeutung. Wenn die Reaction die wildeſte Jagd nach dem Glücke im Gefolge hatte, ſo ſteigerte ſie auch den Sinn für die Würdigung des hehren Freiheitsſängers zu vorher nie gekannter Schärfe; eine Nation, deren beſſere Elemente ihre Ideale bei Schiller ſuchten und fanden, mochte ſtraucheln, ſogar fallen — der Tag mußte kommen, wo ſie ſich wieder emporrichtete. Jener tiefe Haß gegen alles Unrecht, der Schillers Weſen durchflammt, feſſelte ein Volk unverbrüchlich an ihn, das unter dem Drucke ſchweren Unrechts ſchmachtete; bei dem Schöpfer des „Tell" fand man die Freiheit wenigſtens im Reich der Träume.

In dieſe Stimmung des Vaterlandes fiel der fünfzigjährige Todestag des Dichters; er hatte den Anlaß geboten, in Dresden die Gründung einer Stiftung anzuregen, aus deren Mitteln Allen, „die mit Schädel und mit Hirn hungernd pflügten," ein nationales Ehrengeſchenk dargebracht werden ſollte. Das Hamburger Stadttheater konnte den 9. Mai 1855 nicht feiern, weil es kein Schauſpiel hatte, aber die Schillerſache fand in der Hanſaſtadt — die ſeit fünfzig Jahren und länger ihre Verehrung für den Genius des Dichters erhebend zu bethätigen gewohnt war — den größten Anklang. Das erkannte Sachſe, und er wollte es benutzen. Er kündigte zum 30. Juli 1855

VIII. Provisorium, 1855–1856. eine „Schillerfeier" an, deren Verlauf uns folgendermaßen geschildert wird: „Um Schiller zu ehren und eine gute Einnahme zu erzielen, auch dem Schillerfonds eine Summe zufließen zu lassen, ward eine Aufführung des „Don Carlos" mit Prolog und Epilog, zum Schluß mit Darstellung lebender Bilder aus sämmtlichen Schillerschen Dramen und mit Enthüllung einer Gipsstatue des Dichters, die aus dem Atelier des Hamburger 1855. 30. Juli. Bildhauers Vivier hervorgegangen war, veranstaltet. Der beabsichtigte Zweck ward erreicht; das Haus war gedrückt voll, die Aufführung der Tragödie gerieth leidlich. Das übrige lockende Beiwerk, wozu auch das außen mit den Fahnen aller Nationen geschmückte Schauspielhaus zählte, welches aussah wie ein vom Stapel laufendes Schiff, gefiel, und so konnte Herr Sachse zum Schlusse seine Hand aufthun und dem Schillerfonds baare zweihundert Thaler[1] einschicken. Acht Tage später — wurde die Schillerstatue „auf Verlangen" nochmals enthüllt und dazu wiederum eine Reihe lebender Bilder gestellt; der Flaggenwald blieb aber weg. Die Einnahme behielt der Director." Diese „Wiederholung des Schluß-Tableau der Fest-Vorstellung", wie der 1855. 5. August. Zettel sagte, fiel auf den 5. August, einen Sonntag; vorher war „Wallensteins Tod" gegeben worden. Das lebensgroße Standbild Schillers, von C. A. Sachse „dem Zuschauerraum des Stadttheaters" geschenkt, erhielt seinen Platz im Foyer neben der Casse.

Aber hatte Deutschland außer Schiller nicht noch einen großen Dichter? War da nicht Goethe? Und fiel nicht dessen Geburtstag glücklich in die Zeit des Sachseschen Provisoriums? In der That; und warum sollte mit dem Namen Goethe nicht gelingen, was mit Schiller gelungen war — die Erzielung eines „gedrückt vollen" Hauses? So scheint C. A. Sachse gedacht 1855. 27. August. zu haben, denn er ließ den Vorabend des 28. August nicht müssig verstreichen. Ein Zeitgenosse erzählt: „Die Wiederkehr des Goethetages war ein gar zu prächtiger Anlaß, abermals etwas

[1] Vergl. Jahrb. zur Schiller-Stiftung (Dresden, 1857), S. 210.

Neues anzuordnen. „Götz von Berlichingen" ward in Scene gesetzt; man gab es, wie man eben konnte. Das zahlreich versammelte Publicum zeigte sich ungemein nachsichtig, was es (der Wahrheit die Ehre!) grade bei diesen Gastvorstellungen noch immer gethan hat. Es ließ gar vieles Mißlungene schweigend an sich vorüber gehen und munterte, wo es nur irgend thunlich war, die Schauspieler durch Beifall theilnehmend auf. Nach Beendigung des Goetheschen Dramas hatte die Direction zuvörderst eine Prologscene verheißen; dann sollte ein aus 200 Theilnehmern bestehender Zug folgen, die Goetheschen Theaterstücke ihren Hauptpersonen nach repräsentirend. Endlich war die Enthüllung der lebensgroßen Goethestatue, ebenfalls von Vivier gearbeitet, angekündigt, dazu ein Schlußtableau: „Ansicht des Jungfernstiegs", gemalt vom Theatermaler Witt." VIII. Provisorium, 1855–1856.

Den Prolog: „Scene in Versen" (4 S. 8°) hatte der hochbetagte Prätzel gedichtet; vier „Männer", zwei „Frauen" und zwei „Junge Mädchen" traten darin auf. Die „erste Frau" fragte den „dritten Mann" nach der Bedeutung des Tages:

„Mir ist, ich muß Euch's frei gestehen,
So ziemlich dunkel Manches noch;
D'rum macht mir, ganz sie einzusehen,
Die Sach' ein wenig klarer doch!"

Der „Mann" beeilte sich, die gewünschten Aufklärungen im gleichen Bänkelsängerton zu geben; zuletzt zog dann der Festzug über die Bühne des Stadttheaters, auf welcher Goethe von Unglück verfolgt zu werden schien. „Die Schauspieler und Schauspielerinnen, welche die Prologscene sprechen sollten, hatten nicht gelernt, und erlaubten sich nun, ihr Pensum theils ausdruckslos und mit schlecht verhehltem Widerwillen abzulesen, theils mit sehr unpassenden Gesticulationen und falschem Pathos so verstümmelt herzusagen, daß wenig mehr, als Unsinn dabei herauskam. Ein minder nachsichtiges Publicum, als unser grundgutmüthiges Hamburger, würde diese traurige Impietät streng gerügt haben. Und was folgte darauf? Ein endlos

VIII. Provisorium, 1855–1856.

langer Zug mit Fahnen, deren jede den Namen eines Goetheschen Dramas nebst der Jahreszahl seines Entstehens oder Bekanntwerdens trug; den Fahnen schlossen sich die in jedem der betreffenden Stücke vorkommenden Hauptpersonen an. Um mehr Nachdruck in den Zug zu bringen, hatte man vier Pferde mit eingereiht, auf denen Herzog Alba, Egmont, Faust und Mephistopheles ritten. Letzterer, ein spindeldürres Männlein, nahm sich in seinen feuerfarbenen Unaussprechlichen als Höllenfürst wahrhaft verteufelt aus; sein Gefolge bestand aus der Unsinn schwatzenden Hexe und einem Rudel Affen, Katern und Meerkatzen. Das Publicum sah, schüttelte verdrießlich den Kopf und war nicht sehr erbaut; doch ließ es sich beruhigen, als im Hintergrunde das Bild des Jungfernstiegs mit dem schönen Alsterbassin sich zeigte und die enthüllte Goethestatue in den purpurnen Flammen bengalischen Feuers erglühte — oder erröthete. Viviers Statue schenkte der Director dem Theater." Das war Goethes Apotheose auf dem Stadttheater in Hamburg, am 27. August 1855. Die Statue des Dichters ward als Seitenstück zu derjenigen Schillers im Foyer aufgestellt.

Im Uebrigen bleibt aus jener Epoche nicht viel Erwähnenswerthes zurück. Sir William Don, Antonie Lebruns Gatte, seines Zeichens Fondshändler und ein etwas abenteuernder Herr, versuchte sich in Görners „Englisch" als Schauspieler, „jeder Zoll ein Britte"; Minna Birch, Tochter der Schriftstellerin-Schauspielerin, gastirte in mehreren Rollen und bewies Talent, aber dieses fand man so unausgeglichen, daß das Publicum nur wenig Freude an ihren Leistungen hatte. Als Curiosum verzeichnete es die Kritik, wenn in dem Sensationsdrama „Marguerite, oder die Macht des Zufalls" (welches ausgelacht wurde) die ganze Familie Birch auf dem Zettel vertreten war: der Vater als „Erfinder des Stoffs", die Mutter als „Bearbeiterin für die Bühne" und die Tochter als Darstellerin. Letztere hat später dem Theater entsagt, einen Juristen, von Hillern, geheirathet und sich als Romanschriftstellerin einen geachteten Namen erworben.

Wollheim brachte am 17. September eine Tragödie „Jeru- VIII. Provisorium, 1855–1856.
salems letzte Nacht“ auf die Scene, welche nicht ansprach (vier verschiedene Ouvertüren zu Opern, deren Texte zum Theil der biblischen Geschichte entnommen waren — zu „Nebukadnezar“, 1855, 17. Septbr.
zu „Semiramis“, zu „Joseph“ und zu „Titus“ — bildeten die Zwischenactsmusik); den Freunden des Ballets zeigte sich Miß Lydia Thompson vom Drury-Lane-Theater zu London, der die Kritik ein „zu arges Gehopse“ vorwarf; eine „spanische Tänzergesellschaft des Herrn Antonio Ruiz“ forderte — als „pures Waden-Exercitium ohne jegliche Grazie“ — sogar den Hohn des Publicums heraus. Der Freischütz dürfte ins Schwarze getroffen haben, wenn er von diesen tanzenden „Spanierinnen“ sagte: „durch dieselben seien nicht nur die verschiedensten spanischen Provinzen vertreten, wie z. B. Asturien, Leon, Andalusien, Castilla la vieja und la nueva, sondern man erblicke da auch Tänzer und Tänzerinnen aus noch viel weiter entlegenen Ortschaften, als z. B. Steinwego el viejo, Steinwego el nuevo, la Drebana, el Campo de Valentino, el Valle de Dammtoro, el Markto de Genso und anderen fabelhaften Gegenden.“

Unterdessen kam der Schlußtermin der Vorstellungen immer näher, und im „Verschwender“ (2. September) sang Starke, der 1855, 2. Septbr.
den Valentin humor- und gemüthvoll spielte:

„Es rückt heran nun bald die Zeit,
Wo man hier d' Werkstatt schließt,
In der die Arbeit uns 'ne Freud',
Das Feiern uns verdrießt.
Ich möcht' nit gern in d' Fremd hinaus
Mit meinem Hobel zieh'n,
Und hoff', man braucht wohl hier im Haus
Bald wieder 'n Valentin!“

Daß stürmischer Beifall dieser Einlage folgte, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

Als letzte Vorstellung der Oper ist „Rigoletto“ zu verzeichnen; als letzte des Dramas: „Die Weihe der Kraft“ (27. Septbr.). 1855, 27. Septbr.
Das merkwürdige Werk war zum Benefiz für Carl Toepfer „in

VIII. Provisorium, 1855–1856.

einer neuen Bearbeitung, welche sich als praktisch bewährte" (wahrscheinlich von Toepfer selbst) neu einstudirt worden; „das mystische Beiwerk, welches in dem Gedichte sich vorzugsweise in Therese und Theobald, sowie in dem somnambülen Verhältnisse zwischen Luther und Katharina geltend macht, war möglichst entfernt, die beiden letztgenannten waren durch passende Einlagen einander menschlich näher gerückt, und das Haupt-Interesse, besonders durch Hinzufügung eines neuen fünften Actes, bis zum Schlusse in der Persönlichkeit Luthers concentrirt." In Maske und Spiel gab Alexander Kökert ein wohlgelungenes Bild des gewaltigen Reformators; das Publicum, welches auch jetzt wieder zahlreich erschienen war, kargte nicht mit Beifallszeichen. Die Zettel verkündeten: das Stück sei „Zur 300jährigen Erinnerungsfeier des Augsburger Religionsfriedens" eigens in Scene gesetzt; das ganze protestantische Deutschland beging diesen Säculartag sehr festlich.

„Martin Luther" blieb vorläufig die letzte Schauspielvorstellung im Stadttheater; inzwischen war dieses seinem neuen Eigenthümer überliefert worden, und eine veränderte Ordnung der Dinge bereitete sich vor; C. A. Sachse gab einen „Bericht" über seine „Directionsführung des Stadttheaters in Hamburg während der Sommersaison 1855" heraus (8 S. 4°) und widmete denselben Ernst Merck. Der „Bericht" enthielt ausführlichen Aufschluß über die Thätigkeit seines Verfassers; die letzten Worte lauteten: „So viel darf ich mit einigem Bewußtsein aussprechen, daß ich, da es mir gelang, das Unternehmen unter den ungünstigsten Conjuncturen aufzurichten, bei soliden und stabilen Verhältnissen meinen Mitbürgern gewiß ein gutes deutsches Theater gewähren würde, besonders, weil ich in Erreichung dieses Zieles meine ganze Lebensaufgabe zu erblicken mich geneigt fühle."

Wirklich hatte Sachse sich vorgesetzt: seine bisher nur provisorisch geführte Direction in eine definitive zu verwandeln. Er strebte diesem Vorsatze mit andauernder Hartnäckigkeit nach,

obwohl er den Jahreszeiten zufolge „zuletzt weder Gewinn, noch einen besonderen Dank aus seinem äußerst schwierigen und gewagten Unternehmen davongetragen" hatte.

So hörte denn dasselbe mit dem letzten September 1855 nicht auf, sondern erlitt nur eine Unterbrechung; kaum war über das Geschick des Hauses entschieden, so fielen auch die Würfel über das Loos der Kunst, der dieses Haus gewidmet war. Zunächst konnte C. A. Sachse nur eine abermalige Verlängerung des Provisoriums — „vorläufig auf fernere sechs Monate" — herbeiführen; sein Gesuch an den Senat: „bis ultimo April 1856 im Stadttheater dramatische Vorstellungen, Opern und Ballete geben zu dürfen," ward bewilligt. Es sollte sogar dem Unternehmer „wegen der Kürze der Pachtzeit" verstattet sein, „die ihm durch Decret vom 29. Juni d. J. zugestandene Erhöhung der Preise des Ersten Ranges und Parkets auf respective 3 ℔ und 2 ℔ 8 ß beizubehalten und bei einzelnen, außergewöhnliche Kosten erfordernden Vorstellungen die Preise um 25 % zu erhöhen, wogegen der Supplicant aber nicht allein die praenumerando zu zahlende Concessions-Abgabe von 750 ℔ für die nächsten 6 Monate mit 375 ℔ zu entrichten, sondern auch der Schröderschen Pensionscasse 1500 ℔ als den halbjährigen Beitrag, den die früheren Directionen geleistet haben, zu zahlen, und zugleich unter dem Präjudiz der eigenen Haftung die Verpflichtung" zu übernehmen hatte: „die während seiner Pachtzeit auf dem Theater auftretenden Künstler, sowie das dabei sonst beschäftigte Personal, zu der Entrichtung der nämlichen Beiträge für die Pensionscasse anzuhalten, welche bisher von denselben geleistet worden." Alles das, wie sich der Senat verwahrte, „ohne irgend welche Folgerungen für die Zukunft und unbeschadet der, dem Eigenthümer des Hauses obliegenden Verpflichtungen". Auffallen mußte es (und wurde auch von der Presse lebhaft erörtert), daß in dieser Antwort des Senats die Bezeichnung „Stadttheater" vermieden, und nur von dem „in der Dammthorstraße belegenen Theatergebäude" gesprochen war.

VIII. Provisorium, 55–1856.

Am Tage der Siegesschlacht bei Leipzig wurde nun das Stadttheater wiederum eröffnet; unbeirrt durch mannichfache, ihm entgegentretende Umtriebe hatte Sachse dies Ziel erreicht. Das Theaterpersonal, für welches die Existenz der Bühne eine Lebensfrage war, gab am Abend des 17. October seinem Dank-

1855, 17. October.

gefühle durch Veranstaltung eines Fackelzugs und Ständchens für den Unternehmer den entsprechenden Ausdruck. Auch das Publicum zollte durch zahlreichen Besuch der Eröffnungsvorstellung (Aubers „Maskenball"), welche bei dem unvermeidlichen „festlich beleuchteten Hause" sehr glücklich ablief, jener Beharrlichkeit seine aufmunternde Anerkennung. Unter den neu gewonnenen Kräften des Personals erwies sich manche als schätzbar; die in der Partie der Arvedson gastirende (zweite) Gattin des Componisten Heinrich Marschner (geb. Janda) gefiel außerordentlich, und als alte Bekannte begrüßte man Eppich, Becker und Kaps sehr herzlich. Erster Capellmeister war zur Genugthuung aller Musikverständigen Ignaz Lachner geblieben; Carl Formes und Antonie Palm-Spatzer bildeten die Hauptstütze der Oper. Beide ließen sich vornehm „als Gast für die Saison" ankündigen, waren aber natürlich nichts, als etwas besser bezahlte Mitglieder, gleich allen anderen. Im Schauspiel, das am 19. October mit Benedix'

1855, 19. October.

„Gefängniß" eröffnet ward, freute man sich namentlich, Gloy, v. Gogh, Auguste Burggraf, Frau Schaub und Wilhelm Baumeister wieder zu sehen, welcher letztere abermals als Regisseur gewonnen war; geboren am 17. November 1815 zu Berlin, stand er damals in seiner vollen Kraft.[1] Ein zweiter Regisseur, zugleich Oberinspector, war Jsoard. Außerdem sollten der in Schauspiel und Oper höchst verwendbare Friedrich Dettmer, der Komiker Carl Knauth, der Charakterspieler v. Strantz u. A. für so manchen Ausgeschiedenen Ersatz bieten. Leider kam das Drama in der ganzen Saison wenig zur Geltung; bereits bei

[1] Er ging 1856 nach Cassel, im September 1857 an das K. Hoftheater zu Berlin und blieb hier, bis er 1870 der Bühne entsagte.

dem Beginne dieses dritten und letzten Stadiums der Sachsischen Interims Direction rügte es die sachverständige Kritik: daß der Unternehmer schon in seinen Vor-Ankündigungen auf Oper und Ballet den meisten Nachdruck gelegt, das Schauspiel aber als nebensächlich behandelt habe; auch waren nicht weniger als fünf Solotänzer, vier Solotänzerinnen und sechszehn Balleteusen engagirt; Kathi Lanner und der Balletmeister Levasseur von Paris „als Gast für die Saison." Katharine Lanner, als Tochter des „Walzerkönigs" Joseph Lanner 1831 zu Wien geboren, gehörte der Bühne seit 1845 an; sie stand während ihres Wirkens in Hamburg auf der Höhe ihrer über Gebühr erprobten Leistungsfähigkeit — Feodor Wehl, dessen kritische Berichte über die Hamburger Bühne (die zu verschiedenen Zeiten in verschiedenen Organen viele Jahre lang erschienen) ernstliche Beachtung fordern, tadelte die zu große Begünstigung des Ballets nebst der Oper und die zu geringe des Dramas bald mit scharfen Worten. Auch andere Stimmen nannten die Nichtachtung der deutschen dramatischen Production „bodenlos und gewissenlos", ja, gradezu „eine Schmach". Dergleichen Weck- und Mahnrufe schienen dann auf kurze Zeit wirksam; aber der Geburtstag Schillers, während des Interregnums so ergreifend gefeiert, ward 1855 ignorirt. Mozarts hundertjährigen Geburtstag dagegen (27. Januar 1856) beging man unter lebhaftem Zudrang mit einer Festvorstellung der „Zauberflöte" nebst voraufgehendem Prolog von Feodor Wehl, leider aber noch mit „Mozart, ein Künstlerlebensbild" von Leonhard Wohlmuth, welches kläglich durchfiel; der Börsenwitz parodirte den Titel in „Künstlerleberkrankheit". Auch Gutzkows „Königslieutenant" fand an dem Festtage, an welchem es zuerst gegeben wurde (Ostersonntag am 23. März 1856), eine so laue Aufnahme, daß man es bald wieder fallen ließ, um einem grobdrähtigen Spektakelstücke Raum zu schaffen, welches Scenen aus dem Leben des ersten Napoleon in effectvollen Tableaux vorführte. Ueberhaupt ward eine Neigung der Direction zu Glanz

VIII. Provisorium. 1855–1856.

1856, 27. Januar.

1856, 23. März.

VIII. Provisorium, 1855–1856.

und Luxus bemerkt, wie er so ausschließlich vordem in Hamburg auf der Bühne nicht geherrscht hatte; ein Ballet: „Das schöne Mädchen von Gent“, noch mehr aber das Prunkschauspiel Mosenthals: „Der Goldschmied von Ulm“ war deß Zeuge. Dieses Stück, zu dem Marschner die Musik componirt hatte, „ist Oper, Ballet und Zauberposse zugleich, mit etwas rührendem Tragödien-Aufguß. Man singt Arien und Chöre, läßt Gnomen erscheinen, ein Mädchen als Trommler figuriren, gibt statt der aufgehenden Sonne im „Propheten“ eine plötzliche und wie durch ein Wunder in Hunderten von Gasflammen aufleuchtende Helle, dazu Glockengeläute, Jahrmarktstrubel, Nachterscheinungen, und in solchen Bonbonflitter der Bühne ist ein klein wenig Schauspiel gewickelt, das sich in angenehmen und wohlklingenden Versen bewegt.“

Das so charakterisirte Werk zweier namhaften Männer erschien den Zeitgenossen als ein für das damalige Theater gradezu „charakteristisches Machwerk; ein Machwerk, das gewissermaßen die Verzweiflung über den depravirten Geschmack des Publicums an der Stirne tragend, dasselbe aus seiner Indolenz und Theilnahmlosigkeit durch alle nur erdenklichen Mittel aufzurütteln sich die Mühe giebt. Das arme Drama, durch den Pomp der Oper und namentlich der Meyerbeerschen in den Schatten gestellt, lüstern nach der Gunst der Menge und einem glänzenden Erfolge, ohne Kühnheit der Erfindung, ohne Schwung der Begeisterung, ohne wirkliche Leidenschaft und Größe, versucht nun durch solche Experimente und Kunststücke sich eine augenblickliche Aufmerksamkeit zu erobern, eine Aufmerksamkeit, die eine sehr zweideutige und fragliche ist, und die Macht und Gewalt der eigentlichen Tragödie immer wankender und hinfälliger machen muß.“

Leider waren die auf den „Goldschmied von Ulm“ verwendeten Unkosten (die Beleuchtung im zweiten Acte hatte allein 800 ℔ gekostet, und — mißlang!) ins Wasser geworfen, da das Stück durchfiel; und nun rechnete man der Direction die vergeudeten Summen vor, „während ein neues Drama von

Prechtler unaufgeführt bleibe, da dem Unternehmer ein Honorar von 80 Thalern für dasselbe zu theuer sei!" VIII. Provisorium, 1855–1856.

Nichtsdestoweniger dauerte der Pomp und Spektakel fort, Ballet auf Ballet (deren eines den Titel: „Ein Fest im Orient" führte) ging in Scene, und auch die Räbersche Zauberposse „Aladin", mit dem Verfasser als Gast, wurde höchst glanzvoll ausgestattet. Die Kritik nannte das Werk des flüchtig arbeitenden Komikers „eine dramatische Wassersuppe, auf der ein paar einzelne gute Einfälle als isolirte Fettaugen melancholisch herumschwimmen, und der eine brillante Mise en scène mit allerlei Wunderdingen als goldene Schüssel dienen muß, worin sie dem Publicum präsentirt wird." Die alte Castellische Parodie „Roderich und Kunigunde oder der Eremit vom Berge Prazzo oder die Windmühle an der Westseite" erlebte ebenfalls eine Auferstehung; das Publicum amüsirte sich darüber königlich. Es amüsirte sich auch in den Maskeraden, welche 1856 in 1856. mehrfacher Zahl (1855 hatte nur eine stattgehabt) gegeben wurden. Ein toller Hang zum Vergnügen um jeden Preis, zur Verschwendung und zum Ueberschreiten des finanziellen Könnens griff Platz; gesteigerter Leichtsinn bemächtigte sich des Einzelnen, und langsam wurde jene Katastrophe vorbereitet, welche ein Jahr später die Handelswelt furchtbar erschüttern sollte. „Ein Taschentuch zu 200 Thalern ist gar nichts seltenes mehr," wird uns berichtet; die übrige Toilette der Damen stand dazu im Verhältniß. Auf einem bal costumé, den Ernst Merck der schönen und reichen Welt Hamburgs gab, sah man Costüme, die über 1000 ℔, eines sogar, das 2500 ℔ Banco gekostet hatte. Galadiners waren an der Tagesordnung; wir lesen von einem Schwelger, der seine Freunde zu einem „echt englischen" Mittagsessen lud, und wirklich Schüsseln auftragen ließ, die ein eigener Londoner Dampfer soeben erst warm in den Hafen gebracht hatte. Ein Picknick, dessen Theilnehmer sechs Louisd'or für ihr Couvert zahlten, aber die Mahlzeit durch Pausen unterbrachen, weil der Speisezettel auf Einmal nicht zu

VIII. Provisorium. 1855–1856.

bewältigen war, gehörte ebensowohl zu den Zeichen der Zeit, wie die aufkeimende Sucht nach Orden und Titeln[1] — in der Republik!

Nirgends konnte man seine Neigung zu Glanz und Schimmer besser an den Tag legen, als bei Gelegenheit jener Maskeraden des Stadttheaters, welche denn auch so besucht waren, wie kaum je zuvor. Die sehr bewegte und belebte Gesellschaft besonders der ersten (18. Januar 1856) wies die größte Eleganz auf, obwohl Frauen aus vornehmeren Kreisen auch jetzt keinen Antheil daran nahmen; die Damen, welche sich eingestellt hatten, gehörten der guten Gesellschaft nicht an. Von den üblichen Tombola-Gewinnen kam bei der ersten Maskerade ein Pferd, ein silberner Pokal mit 12 Ducaten, ein Clavier; bei der zweiten ein silbernes Caffeeservice, eine möblirte Sommerwohnung in Eimsbüttel auf 6 Monate, eine häusliche Einrichtung; bei der dritten und letzten Brieftaschen und Börsen mit baarem Gelde, Prämienloose, Brochen, Ohrringe, eine Doppelflinte u. s. w. zur Ausspielung. Der letzten Verloosung ging eine von der Cottrelyschen Kunstreiter-Gesellschaft ausgeführte „Harlekinade" voran. Das finanzielle Erträgniß mußte den Unternehmer Sachse sehr vergnügt stimmen; die erste Maskerade ergab eine Einnahme von 5000 ℳ.

1856. 18. Januar.

Geräuschvolle, aber hohle Vergnügungen, ausgekostet in Gesellschaft zweideutiger Damen, das waren die einzigen Ziele, denen damals die Meisten nachjagten. Mit erschreckender Deutlichkeit spiegelt sich diese Zeitrichtung in einer dramatischen Erscheinung wieder, welche, wie Mosenthals „Goldschmied von Ulm", als symptomatisch gelten muß: an des jüngeren Dumas

1 Dabei kamen die merkwürdigsten Dinge vor. Um einen Orden zu erlangen, schenkte laut Morgenblatt 1850, Nr. 302, S. 1208, ein Kaufmann den preußischen Truppen 1850 zum Geburtsfeste ihres Königs tausend Flaschen Wein, damit sie ihren Monarchen hoch leben ließen. Die Speculation gelang, trotzdem jener Schenkende — ein Bankrottirer war. Wie übrigens Hansastädtische Kaufleute dachten, die sich als solche fühlten, beweist die witzige Frage eines derselben, der in eine Gesellschaft trat, wo viele Herren mit Orden versammelt waren: „Nun, ist der Cotillon schon vorüber?"

„Demi-Monde“. Dies Gebilde (mit Frau Burggraf in der Hauptrolle) ward für würdig erachtet, den Reigen der Neuigkeiten des Jahres 1856 auf dem Hamburger Stadttheater zu eröffnen (3. Januar). Es ist eine tief beschämende Thatsache, daß ein solches Stück bei seinen rasch hinter einander folgenden ersten neun Aufführungen jedesmal ein ausverkauftes Haus bewirkte. Die von einem österreichischen Literaten besorgte Uebersetzung war unbeschreiblich schülerhaft und wimmelte von Austriacismen; die Presse wandte sich mit flammender Entrüstung gegen das Werk, welches „die Gesunkenheit unseres moralischen Bewußtseins und der französischen socialen Verhältnisse auf grauenhafte Weise zu Tage lege.“ Und allerdings — wenn diese Susanna d'Ange, der weibliche Tartüffe und der Schwindler Mercadet die Helden des modernen Frankreich waren, so mußte dasselbe für tief gefallen gelten; wenn aber wir Deutschen solche Stücke begierig übersetzten und laut beklatschten, so betheiligten wir uns an diesem Verfall, indem wir Sympathie für jene Helden zeigten, die in nichts groß waren, als in der Intrigue, und sich durch nichts auszeichneten, als durch Gemeinheit. Daß dergleichen Gestalten in Deutschland eine so rege Theilnahme entgegengebracht werden konnte, bleibt für uns noch weit beschämender, als für die Franzosen, weil diese wenigstens auf Originalität, geistreichen Dialog und gewandte Darstellung solcher Stücke entschuldigend hinweisen durften; bei uns streifte die Uebersetzung den blendenden Schimmer der Sprache ab, und die Darstellung war vergleichsweise hölzern.

VIII. Provisorium. 1855-1856. 1856, 3. Januar.

Es half nichts, daß die Presse immer und immer wieder die hier angedeuteten Gesichtspuncte hervorhob; unaufhaltsam steuerte das deutsche Theater dem tiefsten Abgrunde französischer Gemeinheit zu. Mit einer in der Culturgeschichte aller Zeiten und Völker fast ohne Beispiel dastehenden Schamlosigkeit stürzten sich deutsche Bühnen selbst ersten Ranges auf französische Demimonde-Stücke und bewilligten französischen Autoren Honoraransprüche, wie sie ein deutscher Dichter auch nicht entfernt zu

VIII. Provisorium. 1855-1856.

fordern wagte. Das Palladium vaterländischen Sinnes ward durch das vaterländische Theater nicht nur nicht gehütet, sondern schnöde verkauft und verrathen; dasselbe Theater, welches nach „Staatshilfe" schrie, spielte den Judas an des Staates unantastbar edelsten Gütern. Vergebens hatten die Literaten des jungen Deutschland sich der Bühne dauernd zu bemächtigen gesucht; schnöde Uebersetzungswuth herrschte nach wie vor, ja, die verdeutschten Stücke waren nichtswürdiger, als je. Werke, welche das Allerheiligste eines Nationaltheaters bilden sollten, fanden fast nirgends mehr eine bleibende Stätte, das Publicum ward seinen Classikern systematisch entfremdet, und mit steigender Behaglichkeit wälzte sich das deutsche Theater in französischem Kothe.

In Hamburg waren diese Verhältnisse so trostlos, wie überall; daß das deutsche Drama in der Zeit des C. A. Sachseschen Provisoriums sich keiner Pflege erfreute, haben wir gesehen. Ballet und Oper waren das Alpha und Omega; gleichwohl ist auch auf musikalischem Gebiete kaum von Erfolgen zu sprechen. „Die Weiber von Weinsberg", Musik von Carl Eduard Conrad, Text von Th. Apel, errangen keine nachhaltige Gunst; dagegen wußte sich Nicolais frische, melodienreiche Schöpfung: „Die lustigen Weiber von Windsor" (zuerst am 9. Januar 1856 gegeben) sogleich rege Theilnahme zu sichern; die Oper, worin Carl Formes als Falstaff vorzüglich gut am Platze war, behauptete sich lange als Cassenstück, und ihr Erscheinen ließ es tief beklagen, daß der Componist in der Blüthe seiner Jugend, 39 Jahre alt, 1849 zu Wien gestorben war. „Mustervorstellungen" in der Oper, bei erhöhten Preisen, ausgeführt wie im Jahre zuvor von zahlreichen renommirten Gästen aus allen Himmelsgegenden, unter denen neben Therese Tietjens besonders Madeleine Nottes von Hannover hervorragte, machten den Beschluß der Saison; am 20. April 1856 nahm das Provisorium Sachses mit der Aufführung des „Don Juan" ein Ende. Eine „Trost- und Abschiedsrede" (2 S. fol.) erinnert auch literarisch daran. Die nächste Zeit wurde — soweit dies nicht

1856. 9. Januar.

1856. 20. April.

schon geschehen war — von allen am Theater Betheiligten dazu benutzt, um definitive Zustände zu schaffen. Der bisherige interimistische Unternehmer schloß nunmehr mit dem Eigenthümer des Hauses einen Vertrag, demzufolge C. A. Sachse gegen eine jährliche Miethe von 17,000 ℳ vom 1. Juli 1856 bis dahin 1866 Pächter des Stadttheaters wurde; seine Theateragentur hatte er schon kurz zuvor an den Schriftsteller B. A. Herrmann abgegeben, der gleichzeitig als Theatersecretär, Buch- und Rechnungsführer bei dem neuen Schauspieldirector eintrat. Auch die bisher noch schwankenden Verhältnisse des Inventars regelten sich, indem der Pächter des Theatergebäudes dasselbe (theilweise mit fremdem Gelde) von Maurice und Wurda käuflich erwarb; außerdem vervollständigte C. A. Sachse sein Personal und entwarf, um der besseren Disciplin willen, neue „Gesetze" für das Hamburgische Stadttheater.[1] Der Stamm der Mitglieder, insofern diese nicht in alle Winde zerstoben waren, gastirte in der Zeit vor dem Beginn der definitiven Direction des bisherigen Impresario auf dem Stadttheater zu Altona; die Zeitungen benutzten die kurze Ruhepause, um der neuen Leitung das Horoskop zu stellen. Meist geschah es in günstigem Sinne, denn Sachse war den Vertretern der Presse sehr weit entgegen gekommen; seiner eigenen Versicherung zufolge vertheilte er unter dieselben täglich gegen fünfzig Freibillets. Bei alledem fehlte es nicht an Bedenklichen; ein solcher meinte: „Herr Sachse hatte sich auf seine Direction, wie auf ein Abenteuer eingelassen; er hazadirte damit und gab seiner Leitung kein künstlerisches Princip. „Heute so, morgen so," war sein Wahlspruch; ob er ihn auf zehn Jahre in Permanenz erklären, und was er damit erreichen wird, muß die Zeit lehren."

VIII. Provisorium, 1855-1856.

[1] Solche Gesetze wurden gedruckt in den Jahren (1823) 1832, 1838, 1839, 1848 (diese wurden nicht anerkannt), und 1856 (s. oben). Die Pensionsgesetze wurden theilweis oder gänzlich neu gedruckt: (1823) 1835, 1849; das Orchester bekam 1811 gesetzliche Anordnungen.

Neunter Abschnitt.

C. A. Sachses Direction.

1. August 1856 bis 6. Juli 1858.

IX. Abschnitt. Carl Albert Sachse, geboren zu Breslau am 28. März 1823, stammte aus guter Familie. Anfangs Kaufmann, hatte er aus Neigung zur Bühne am 1. September 1847 seine Theateragentur begründet, durch deren Führung er sich große Personalkenntniß erwarb; eine 1851 von ihm angetretene reiche Erbschaft gab ihm sehr bedeutende Mittel an die Hand, das von ihm übernommene Institut würdig zu führen. Er scheute denn auch keine Opfer, um gute, ja, ausgezeichnete Kräfte für schweres Geld zu gewinnen; leider fast nur, insofern es sich um die Oper handelte. Die neuen Mitglieder derselben werden wir im Flusse der Darstellung kennen lernen, denn nun beginnt eine Zeit, wo die Persönlichkeit der einzelnen Bühnenangehörigen — wenige Ausnahmen abgerechnet — für die Geschichtsforschung noch weit unwichtiger wird, als bisher. Der unablässige und rasche Wechsel des Personals stand der Entfaltung künstlerischer Eigenthümlichkeiten hindernd im Wege; die Mitglieder waren meist schon wieder auf und davon, ehe sie eine individuelle Physiognomie zeigen konnten. Das Publicum kam nicht mehr dazu, sich Lieblinge auszuwählen; von „accreditirten Künstlern" ließ sich in Hamburg fürder kaum sprechen. Dadurch büßte das Stadttheater einen der wesentlichsten Factoren ein, die den regelmäßigen Besuch einer Kunstanstalt sicher begründen helfen; den Zuschauern waren die auf dem Zettel verzeichneten

Namen — deren Träger wie Schattenbilder kamen und verschwanden — nichts als leere Namen, während sie mit F. L. Schmidt, Lenz, Baison und so vielen Anderen Lust und Leid herzlich getheilt hatten.

Capellmeister der Bühne blieb Lachner, dem in F. A. Dupont (geboren 1822 zu Rotterdam) eine sehr schätzbare jüngere Begabung stützend zur Seite trat. Im Schauspiel begegnen wir nur wenigen Bekannten: zunächst dem alten Gloy, der nachgrade zu einer Art von Wahrzeichen des Hamburger Stadttheaters wurde; man wandte Uhlands Wort auf ihn an:

„Nur Eine stolze Säule zeugt von vergang'ner Pracht."

Jetzt, 1856, konnte man ihn wohl als „Veteranen" bezeichnen; Eduard Devrient nennt ihn (V, 4) bereits 1837 so, als Gloy im besten Mannesalter stand. Er führte die Regie des Schauspiels; die des Trauerspiels war dem wieder in den Verband der Bühne getretenen August Haake übertragen. Geboren zu Königsberg in der Neumark am 5. Mai 1793, war er bereits zu betagt, um dem Institute noch mit ganzer Rüstigkeit zu nützen; nur wenige Jahre nach seinem Abgange aus Hamburg war er todt (5. April 1864). Seit 1857 machte sich das Eingreifen C. A. Görners vortheilhaft bemerkbar; in jenem Jahre von C. A. Sachse gewonnen, verließ er Hamburg seitdem nicht mehr. Neben ihm wirkte seine (zweite) Frau, Ida, geb. v. Buch, welche auch als Uebersetzerin thätig war.

Als Regisseur des Schauspiels fungirte Heinrich v. Othegraven, der neu engagirte Held, Liebhaber und Bonvivant; die um diese Regisseure sich nach und nach gruppirenden Kräfte waren außer Knauth und v. Strantz u. A. der junge, mit schönen Mitteln ausgerüstete Wilhelm Winkelmann und Franz Jauner für Liebhaber; ferner die Fräulein Berg, v. Petrikowska, Genelli, Delia (spätere Doctorin Friedländer in Wien), Friederike Bognar,[1] Bartelmann und Bach; letztere eine „erste

[1] Geboren am 6. März 1844 — ?

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Liebhaberin", welche recht hübsch aussah, aber lispelte. Ihrem Talente sollte dramatischer Unterricht bei Frau Glaßbrenner aufhelfen. Ohne Auguste Burggraf, die sich Sachse zum Glück erhalten hatte, wäre es um das Damenpersonal übel bestellt gewesen.

1856, 1. August.

Dennoch waren es leidlich günstige Vorzeichen, unter denen 1856 am 1. August mit Laubes zum ersten Male gegebenem „Essex" begonnen wurde; das Theater war in umfassender und geschmackvoller Weise renovirt. Das Parket zeigte sich erhöht, im Parterre waren Sitzplätze angebracht, alle Polster erneuert, die Malerei und Vergoldung aufgefrischt, die Decke neu hergestellt und ein neuer Zwischenvorhang von Kitzerow geliefert; so machte das Innere einen günstigen Eindruck. Nur den Vorhang (mit mehreren grob ausgeführten Portraits deutscher Dichter und Tonschöpfer) tadelte man allgemein.

Vor „Essex" sprach die erste Lustspieldarstellerin, Ottilie Berg, einen „scherzhaften Prolog" von Carl Toepfer, dem eine neue Festouvertüre von Lachner folgte; mit Recht bezeichnete man diesen Eröffnungsact „der Würde und dem Charakter des Stadttheaters für unangemessen". Die schmerzlichen Krisen, welche das Institut durchgemacht, lebten noch zu frisch in Aller Gedächtniß, als daß ein „scherzhafter" Prolog hätte ansprechen sollen. „Essex" gefiel, obwohl die Mehrzahl der Schauspieler sich als schwach erwies. Der Darsteller der Titelrolle, Hanisch, erntete so geringen Beifall, daß er nicht bleiben mochte, sondern wieder abreiste; ein Verfahren, welches nachmals auch die in Aussicht genommene erste Heldin dieser Bühne, Ida Claus, beobachtete. Es war, als ob die Künstler kein Vertrauen zu der Direction fassen konnten. Dieser wiederum warf man bald vor: „daß sie Jeden abgehen lasse, wer abgehen wolle, ohne danach zu fragen, ob das Personal lückenhaft werde." So konnte es kommen, daß gelegentlich ein untergeordnetes Fach doppelt und dreifach, ein wichtiges aber gar nicht besetzt war. Gastspiele, welche dann in aller Eile arrangirt wurden,

bewiesen lediglich die Unvollständigkeit der heimischen Kräfte und thaten dar, daß die Anstalt bereits aus richtigen Bahnen gedrängt war, ehe sie dieselben eigentlich eingeschlagen hatte. Classischen Aufgaben war das neue Personal nicht gewachsen, sie wurden auch so spärlich gestellt, daß bis Weihnachten 1856 nur drei classische Stücke erschienen; zum Feste ward vier Tage hinter einander Oper bescheert. Bald verlangten ironische Inserate in der Tagespresse unter spöttischem Hinweis auf das ganz ohne Umsicht zusammengesetzte Personal die Aufführung großer Tragödien; aber — der an die Wand gemalte Teufel erschien, wenn auch nachlässig und mit hastig zusammengerafften Gästen. „Diese Bühne," urtheilte 1856 ein Blatt, „scheint aus einem gewissen Provisorium nie heraus kommen zu sollen. Weder das Repertoire, noch das Personal will sich consolidiren. Die Aufführungen folgen sich im buntesten Durcheinander und lassen jeden, auch den mindesten leitenden Grundsatz vermissen. Der Zettel wimmelt von Abänderungen, und diejenigen Stücke, die am öftersten angezeigt sind, sieht man sicher niemals. Die für die angezeigten eingeschobenen aber werden so lüderlich, schleppend, unsicher und schlecht gegeben, daß irgend ein künstlerischer Genuß daraus nicht erwächst." Hand in Hand mit der „Liebloſigkeit", classische Stücke fehlerhaft oder schwach zu besetzen, ging eine erschreckende Gleichgiltigkeit gegen die auch nur nothdürftigste Ausstattung, wo solche geboten war; eine Aufführung des „Käthchen von Heilbronn" (1857, am 29. December) scheiterte vollständig an der „theils läppischen, theils lüderlichen, theils erbärmlich armseligen" Inscenirung, welche das zahlreich erschienene Publicum zu lautem Unwillen stimmte. „Wenn die Hamburger dem Stadttheater den Rücken kehren bei Schau- und Trauerspielvorstellungen," sagte das Morgenblatt, „so beweisen sie damit nur, daß sie einen noch ziemlich gesunden Geschmack haben. Besser gar kein recitirendes Drama, als ein solches, wie man es hier gewöhnlich zu sehen bekommt."

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

1856, Weihnachten.

1857, 29. Decbr.

Unter den Schauspielern, welche Sachse engagirt hatte,

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

machten nur wenige Glück; am meisten gefiel v. Othegraven, an dem man aber mit der Zeit doch jeden feineren Schliff, überhaupt künstlerischen Halt vermißte. Auch der junge Jauner (seit 1876 Director der Hofoper in Wien) erwies sich als schätzbare Erwerbung, obwohl er Anfänger war. Im März 1854 hatte er sich in seiner Vaterstadt Wien der Bühne zugewandt; geboren 1834,[1] zählte er zweiundzwanzig Jahre. Sein Gehalt betrug 2000 Thaler. Daß er als Prinz von Guastalla biederherzig auf den Maler Conti zuging und ihm gemüthlich die Hand schüttelte, zeugte für seine Unreife, mit der jedoch eine gewisse Frische und Ursprünglichkeit halb und halb versöhnte. Um die Fortbildung des künstlerischen Nachwuchses sah es übel aus; „die Verwaltung," lesen wir, „verfolgt ein ganz banales Ausbeutungssystem der besseren Darstellungskräfte, wobei von gediegener Weiterentwicklung derselben keine Rede sein kann." Es kam die Zeit, wo auch die letzten Reste ehrwürdiger Ueberlieferungen zu verschwinden begannen; der „denkende Schauspieler", welcher früher nur in einzelnen Spielarten aufgetaucht war, bildete sich zur Gattung aus. Ein solcher dachte alles Mögliche, nur nicht das Richtige;[2] und wenn früher die Aufgabe für den Darsteller naturgemäß darin

[1] Die Angabe stammt aus dem 1869 zu Leipzig erschienenen „Künstler-Album", S. 7. Laut Illustr. Ztg. vom 4. Decbr. 1875 wäre Jauner 1833 geboren. Es versteht sich, daß es auf den Unterschied dieses Einen Jahres nicht ankommt, um zu beweisen, daß ein Schauspieler von entschiedener Unreife, 22 oder 23 Jahre alt, erst seit 2 Jahren in seiner Kunst geübt, bezahlt war, wie kein Angehöriger irgend eines anderen Standes bei ähnlicher Anfängerschaft auch nur entfernt bezahlt wird. Vermag das Theater einen so unsinnigen Aufwand aus eigenen Mitteln zu bestreiten, so muß das Jedermann höchst erfreulich finden; nur der abscheulichste Neid könnte in solchem Falle die Honorare der Künstler für zu hoch erklären. Aber diese beispiellosen Honorare aus den Mitteln des Staates, aus den Taschen der Steuerzahler decken zu wollen, ist, als unbilliges Verlangen, gar nicht entschieden genug zurückzuweisen.

[2] Glaßbrenner nannte „denkende Künstler" solche, „welche denken: sie seien Künstler."

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

bestanden hatte: aus dem ihm vom Dichter gegebenen Stoffe ein abgerundetes, einheitliches Gesammtbild zu gestalten, so trat an die Stelle des letzteren jetzt eine Mosaik von „Nuancen". Wohl waren diese auch der älteren Schauspielergeneration bekannt; Iffland liebte sie sehr, und Seydelmann wirkte am meisten durch sie. Aber sie galten jenen Aelteren nur als Arabeske; die „Denkenden" machten sie zur Hauptsache. Kein Alba, der nicht den großen Monolog vor Egmonts Eintritt durch eine Kunstpause unterbrach, welche er zu einem Gruße für den vom Pferde steigenden Grafen benutzte; kein Wurm, der nicht während der Briefscene eine zu diesem Zwecke eigens aufgestellte Rose entblätterte; kein Riccaut de la Marlinière, der sich nicht den Zucker aus Minnas Caffeegeschirr in die Backen stopfte. Am tollsten trieben es die Hamletspieler, welche nicht nur bei den Worten: „Sein oder nicht Sein" wie von Furien gepeitscht aus der Coulisse stürzten, sondern auch „das unentdeckte Land, von deß Bezirk kein Wandrer wiederkehrt," als streitiges Gebiet behandelten. Sie sprachen diesen Satz im Tone der Frage, um anzudeuten: daß ja doch der Geist von Hamlets Vater aus jenem Lande wiedergekehrt sei —? Solcher Scharfsinn war abgrundtief; er wurde nur von dem der Darstellerinnen übertroffen, welche etwa den wehmüthig-schmerzlichen Ausruf Theklas als eine Frage an das Schicksal auffaßten:

„Das ist das Loos des Schönen auf der Erde —??"

Gründlingen im Parterre konnten dergleichen unsinnige Schrullen[1] sehr merkwürdig vorkommen; der Kunstverständige

[1] Beispiele derselben wären noch dutzendweis zu geben; am lustigsten war, wenn intelligente Tagesblätter sich freuten, daß eine Gestalt wie Posa oder Tasso „realistisch aufgefaßt" werde. Die Rolle des Mephisto bestand bei manchen „Denkenden" zuletzt nur noch aus „Nuancen"; auch Franz Moor wurde mit solchen überladen. Der große Monolog zu Anfang des 2. Actes, wo Franz „das Arsenal des Todes" durchmustert, ward auf besondere Weise verschönt; Franz stieß „zufällig" an einen Tisch, eine vorher sorgsam darauf gelegte Waffe fiel klirrend zu Boden, Franz bebte zusammen, rief aber dann triumphirend: „Schreck!" — Iffland hatte sich als Wallenstein die thörichte

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

zog es vor, einen Schauplatz zu meiden, wo er statt der Treue gegen den Dichter nur Hirngespinnste ästhetisch unreifer Handlanger fand. Den Hamburgern insbesondere war die ruhige, aus dem Vollen schöpfende Art, wie Schröder sie eingeführt hatte, noch immer zu sehr gegenwärtig, als daß sie der „modernen Spielweise" (wie man das Hinschwinden jeglicher Tradition bestechend nannte) Geschmack abzugewinnen vermocht hätten.

Wie den neuen Schauspielern, so ging es auch den neuen Stücken, welche der Director Sachse vorführte: sie gewannen nur in seltenen Ausnahmefällen Boden. Gleich das erste, Tempelteys „Klytämnestra", in Dresden, Berlin und Wien mit nachhaltigem Glück gegeben, errang in mittelmäßiger Darstellung

1856, 30. August.

am 30. August 1856 kaum einen Achtungserfolg; Auguste Burggraf, mehr Salondame als eigentlich tragische Heldin, war der Titelrolle nicht gewachsen. Theodor Gaßmanns „Blumengeister" erwiesen sich nur als Rahmen zu einer glänzenden Ausstattung.

1856, 6. Novbr.

Ein Drama von Ph. H. Wolff: „Mohammed" (6. Novbr. 1856) fiel durch; der Verfasser, erbittert über die ungünstigen Berichte der Blätter, schrieb ein Pamphlet: „Deutsche Dramatiker und Hamburger Kritiker. Eine Satire, Byrons „English bards and Scotch reviewers" frei und zeitgemäß nachgebildet" (Berlin, 1857). Ein aus dem Französischen übersetztes Stück:

1856, 29. Decbr.

„Die Armen von Paris" (29. December 1856) war eine crasse Caricatur, die auf einer Vorstadtbühne vielleicht am Platze gewesen wäre, aber auf das Hamburger Stadttheater nicht gehörte. Allein in Deutschland verschmähten es selbst Bühnen von Rang nicht, Uebersetzungen aufzuführen, denen man am Orte ihrer Entstehung selbst, in Paris, nur das Porte-Saint-Martin-Theater einräumte. Auch ein Drama „Die Findlinge", sowie „Der Bajazzo" und andere „Pauken- und Trompetenstücke" gehörten zu diesem Porte-Saint-Martin-Repertoire; Ham-

Aenderung erlaubt, von einem „langen, langen Schlaf" zu sprechen, den er zu thun gedachte; die „Denkenden" hoben das wiederholte „letzten" höchst absichtsvoll heraus, womit der ahnungslose Herzog scheidend abgeht; u. s. w.

burgs Stadttheater stand dem Actientheater in St. Pauli und dem Vorstadttheater in St. Georg nur voran, weil es eine bevorzugte Lage innerhalb der Ringmauern der Stadt aufweisen konnte. Für wie kindisch der Unternehmer sein Publicum hielt, beweist die Neustudirung des — „Donauweibchen", worin die lächerlichsten Dinge geschahen. Zwei Darsteller, die einen dritten zu erwarten hatten, wandten sich diesem nach verschiedenen Seiten entgegen, während jener selbst von einer dritten herkam. Kein Stichwort wurde richtig angegeben, sogar die Scenerie versagte in so eigensinniger Weise ihre Dienste, daß man an allen Enden die Arme und Beine der Maschinisten zum Vorschein kommen sah, um die nöthige Aushilfe zu gewähren. „Noch vor zehn, zwölf Jahren," schrieb man der Klemmschen Monatsschrift nach Wien, „hätte das Hamburger Publicum den Chef des Institutes zehnmal vor die Lampen gerufen, um Rechenschaft von ihm zu verlangen. Heute läßt man es eben gehen, wie es geht; die ganze Bühne sieht aus, wie eine total verloren gegebene Sache, um die sich eigentlich niemand mehr recht kümmert."

IX. Sachse's Direction, 1856-1858.

Bei solchem Treiben die Geburtstage der deutschen dramatischen Dichter keineswegs regelmäßig gefeiert zu sehen, kann nicht überraschen; auf seltsame Weise wurde aber an Goethe erinnert durch die Aufführung eines Stückes aus dem Französischen: „Eine neue Delila, oder der Schwan des Nordens" (15. Februar 1858), von welchem Feodor Wehl sagte: „es ist lediglich der zum Demi-Monde-Stücke hergerichtete „Clavigo", und daß die deutsche Bühne diese von Octave Feuillet in Paris vorgenommene Verhunzung eines berühmten deutschen Stückes ihrem Publicum aufzutischen den Muth hat, kennzeichnet sie ganz als das gesinnungs- und pietätlose Institut, das sie ist. Welche Bühne in Frankreich würde ein in Deutschland umgestaltetes Stück von Corneille oder Racine in einer Uebertragung in Scene setzen? Eine solche Felonie gegen den nationalen Genius kann, wir sagen es mit blutendem Herzen, nur in Deutschland begangen werden."

1858, 15. Februar.

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Noch eine Reihe ähnlicher Mißerfolge, verursacht theils durch unglückliche Wahl, theils durch fehlerhafte Scenirung oder mehr als mittelmäßige Darstellung der gebotenen Neuigkeiten, könnte aufgezählt werden; das Hamburger Stadttheater erwarb sich den von einem witzigen Kopfe in Umlauf gesetzten Beinamen einer „Leichenhalle der dramatischen Literatur", worin alle todten und verunglückten Dramen zur öffentlichen Ausstellung gebracht würden. Lassen wir die Todten ihre Todten begraben, und erfreuen uns lieber an den wenigen Erfolgen, von denen zu sprechen ist; dahin gehört eine glückliche Neu-

1857. 4. April. 1857, 13. Juni.

studirung des „Sommernachtstraums" (4. April 1857), ferner eine gut besuchte Darstellung des „Fiesco", welche am 13. Juni 1857 zu Gunsten der deutschen Alterversorgungsanstalt für Bühnenmitglieder stattfand; es war dies die von Louis Schneider unter großen Mühen und Sorgen ins Leben gerufene „Perseverantia", der leider kein langes Dasein beschieden war.

1857. 3. Septbr.

Daß ältere Stücke mit Glück neu zu beleben seien, lehrte am 3. September 1857 eine zum Gedächtniß F. L. Schröders veranstaltete Aufführung von dessen „Vetter aus Lissabon", dem freilich Manche das Beiwort „veraltet" zukommen lassen wollten. Der Fehler lag jedoch an der Darstellung, denn man beging die Geschichtswidrigkeit, das Stück in vollständig moderner Kleidung zu geben; so entfremdet fühlten sich die Schauspieler dem echten Menuettschritt der Roccoccozeit. Mit Recht fragte eine competente Stimme: „Ist denn „die Jungfrau von Orleans", ist „Egmont", ist „Richard III." u. s. w. „veraltet?" Niemand wird das behaupten wollen, und doch — wie unwahrscheinlich, wie unbegreiflich würde uns alles erscheinen, wie würde uns jedes Verständniß des Redens und Thuns der Personen vor uns fehlen, wenn wir die Heldinnen und Helden jener Stücke mit Crinolinen und Amazonenhüten, mit Fracks, Plaids und Nasenklemmern angethan vor uns hätten! Wenn die Regisseure erst begriffen haben werden, daß man auch den Stücken, die am Ende des vorigen, am Anfang des

gegenwärtigen Jahrhunderts spielen, so gut ihr historisches Recht widerfahren lassen muß, wie denen des classischen Alterthums, des 12. und 13. Jahrhunderts u. s. w., — dann wird die Bezeichnung „veraltet" sich nicht mehr vernehmen lassen dürfen."

Eine ganz besondere Weihe erhielt jener Abend dadurch, daß die greise Sophie Schröder sich noch einmal den Hamburgern öffentlich zeigte; es war eine eigenthümliche Illustration zu Grillparzers schönem Worte:

„Zwei Schröder, Frau und Mann
Umgrenzen unsers Drama höhern Lauf:
Der Eine stand in Kraft als es begann,
Die And're schied —; da hört's wohl, fürcht' ich, auf!"

Die berühmte Frau, welche am 3. September 1857 den eigenen Namen mit dem gleichlautenden Friedrich Ludwig Schröders bedeutungsvoll verknüpfte, lieferte den unwidersprechlichen Beweis, daß der echte Genius sich unbedingt die bewundernde Huldigung der Menge erzwang. Das Auftreten der fast Siebenundsiebzigjährigen, die doch ein großer Theil des anwesenden Publicums nur vom Hörensagen kannte, war gleichwohl von einer jubelnden Begrüßung begleitet, wie sie begeisterter nicht ausfallen konnte, wie sie hier an richtigster Stelle war und wie sie nur solchem Verdienste gespendet werden sollte. Sophie Schröder, die wirklich nur aus besonderer Beziehung auf den Tag die Bretter wieder betrat, declamirte Klopstocks Ode „Die Frühlingsfeier". Todtenstille herrschte im ganzen Zuschauerraume, und durch das weite Haus zogen die Töne der Rednerin bald kräftig wie Donner anschwellend, bald weich und lind wie Frühlingswinde. Ihr Verständniß des keineswegs einfachen Gedichtes, das auch keine einzige Sylbe unrichtig betonen ließ, ihr aushaltendes und biegsames Organ, ihre begeisterte Hingabe an den Gegenstand mußte Sophie Schröder noch jetzt als Muster für Alle erscheinen lassen, die im Anfange ihrer theatralischen Laufbahn standen. Ja, wäre der vom hohen Alter

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

der Rednerin unzertrennliche hohle Ton ihrer Stimme nicht gewesen, man hätte bei geschlossenen Augen gewähnt: da stünde eine junge Priesterin der Frühlingsgottheit in weißem Gewande, den grünen Kranz im Haar, am Altare und riefe die Verkündigung des neuen Lenzes in die horchende Menge hinaus. Der Erfolg war so gewaltig, daß Sophie Schröder am 9. September 1857 nochmals declamirte, diesmal Bürgers „Lenore" und Schillers „Lied von der Glocke".

1857, 9. Septbr.

Einen zweiten Triumph feierte das bewährte Alte durch die Wiederaufnahme von Lessings „Miß Sara Sampson" in das Repertoire; eine der wenigen künstlerischen Großthaten der Direction, um deren Erfolg sich besonders Auguste Burggraf (eine meisterhafte Marwood) und Haake (Waitwell) verdient machten. Mit Recht hob die Kritik hervor: wie dieses Werk schon deshalb allein pietätvoll auf der vaterländischen Bühne gepflegt zu werden verdiene, weil es — das erste bürgerliche Schauspiel! — gewissermaßen die Stammmutter des ganzen modernen Dramas geworden sei und eine Richtung angebahnt habe, die maßgebend blieb für ein ganzes Jahrhundert. In Frankreich würde diese Thatsache genügen, „Miß Sara Sampson" auf der Scene zu erhalten; nur wir Deutschen, undankbar gegen unsere geistigen Heroen, hatten Lessings Jugendwerk vergessen, weil der Dichter selbst Besseres geschaffen. „Noch jetzt," urtheilen die Jahreszeiten, „läuft diese Tragödie den Pariser Demi-Monde-Stücken auf weit hinaus den Rang ab. Die dramatische Conception und die Sprache sind wahrhaft prachtvoll; aber „Miß Sara Sampson" ist nicht nur von höherem dramatischen Gehalt und Dimensionen, sondern das Stück zeigt überdies in der sittlichen Verlorenheit der Marwood doch noch einen gewissen Zug von Charaktergröße und eine Macht der Leidenschaft, wovon die Camelien-Damen keine Spur aufzuweisen im Stande sind. Diese Loretten des jüngeren Dumas und seiner Nachtreter sind Intriguantinnen und sittenlose Weiber, bei denen sich alles nur um Geld handelt, und welche

mehr ins Zuchthaus und vor die Sittenpolizei, als auf die Bühne und vor die Kritik gehören. In der Marwood offenbart sich bei allem Zauber der Verführungkunst doch auch zugleich die ganze Hölle des weiblichen Herzens, und so schlecht, so verdorben sie ist — es liegt doch ein Moment in dem, was sie zur Rache und zur entsetzlichen Mordthat treibt, womit auch ein edleres Herz, wir wollen nicht sagen, sich einverstanden erklären, aber doch am Ende conciliiren kann. Es ist das Weib, was aus der Marwood heraus handelt, das böse, furiose Weib, aber doch eben das Weib in seinem specifischen Gehalt, wenn es uns erlaubt ist, die Sache so auszudrücken; in jenen Loretten ist es jedoch nur die Habsucht, die böse Lust der Welt, die dem Manne so sehr angehört, als der Frau, und von der letzteren nichts Charakteristisches mehr hat, als die seidenen Gewänder mit den hundert weitbauschigen Falten daran.“ Die kaum für möglich gehaltene Wirkung des Lessingschen Jugendwerkes bewies, wie treffend einst Toepfer der Schauspieldirectoren gespottet hatte, die da wähnen: „das Publicum wolle heutzutage nur gewisse Dinge sehen, und man bemühe sich doch vergeblich, ihm andere Gerichte annehmbar zu machen, als die vermeintlich begehrten. Verhinderte die liebe Eitelkeit nicht das klare Sehen, so würden sie schnell dahinter kommen, daß die Gründe der Kälte gegen diese oder jene Theatererscheinung keineswegs im Zuschauerraum anzutreffen sind. „Man will keine Trauerspiele!“ heißt es immer, und sie verschwinden von den Repertoiren. Man will keine Trauerspiele, so dargestellt, wie wir sie darstellen — das ist das Wahre an der Sache.“ IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Auch ein älteres Werk Bauernfelds ward mit Glück wieder einstudirt: „Ein deutscher Krieger“ ging „zur Vorfeier des 18.“ am 17. October 1857 neu in Scene, und ward jetzt fast freudiger willkommen geheißen, als früher. Götzes Reden zum Preise Deutschlands zündeten bei den Besuchern der Gallerie so mächtig, daß einer derselben mit lauter Stimme rief: „So denkt nur ein deutscher Mann!“ 1857, 17. October.

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Ein minder freundliches Geschick lächelte dem Trauerspiele „Adalbert vom Babanberge", dessen Stoff gleichfalls der deutschen Geschichte entnommen und noch dazu vom Verfasser eines Stückes dramatisirt war, welches damals Aufsehen erregte. Dieses Stück war „Narciß", Trauerspiel in fünf Acten von A. E. Brachvogel, zum ersten Male in Hamburg aufgeführt

1856, 25. Septbr.

am 25. September 1856; v. Othegraven spielte den Narciß, Frau Burggraf die Pompadour, v. Strantz den Choiseul, Frl. Bach die Quinault. Die Arbeit machte in Hamburg eben den verblüffenden Eindruck, wie überall, doch verhehlte man sich die starken Blößen derselben nicht. Sachverständige Beurtheiler erkannten im „Narciß" lediglich eine Curiosität, die aber von Geist und dramatischer Kraft auf beredte Weise zeuge; den Reiz des Werkes suchte man jedoch nicht in der Technik, nicht im Gange und in der vollendeten Führung des Dramas, sondern einzig in dem darin wehenden unheimlichen Geiste, der die trübe, zerklüftete Zeit an mehr als einer Stelle tiefinnerst berührte. Zur Reactionsperiode war der Sinn geschärft für ein Trauerspiel, das den Fernblick in ein Jahrhundert voll revolutionärer Schreckniſſe andeutungsweise vor die Seele rückte; der Zuschauer sah hier eine Handlung auf unsicherem, gelockertem Boden, gleichsam auf einem Vulcane spielen. Man sprach nicht von Aufruhr, Empörung und Revolution, aber Jeder ahnte, Jeder fühlte instinctmäßig: daß das Alles im Anzuge sei, und daß hinter jenen Tapeten, jenen Vorhängen und Gobelins bereits ein dunkles Etwas, ein geheimnißvoller Schatten umherschleiche, der jeden Augenblick erscheinen und den schreckenvollen Zusammenbruch der alten Welt verkünden konnte.

Aehnlichen Erfolges wie „Narciß" hatte sich in Deutschland aber- und abermals nur ein Werk von Charlotte Birch-Pfeiffer zu rühmen: „Die Grille," nach George Sand. Auch das Hamburger Stadttheater gab eine „Grille", allein es hatte damit eine eigene Bewandtniß. Deutsche Dramatiker übergaben ihre neuen Arbeiten schon damals lieber dem Thaliatheater, denn die 1855

getroffene Bestimmung: „dasselbe dürfe nur zweiactige Stücke aufführen," war inzwischen zurückgenommen. So hatte Charlotte Birch-Pfeiffer ihre „Grille" dort spielen lassen (zuerst — mit Friederike Goßmann in der Titelrolle — am 25. December 1856), aber die Direction des Stadttheaters trat beschwerdeführend auf, weil das Werk ein Schauspiel, folglich laut beschränkter Concession vom Thaliatheater auszuschließen sei. Wirklich erging ein Verbot der Behörde, demzufolge „Die Grille" nach der neunten Aufführung vom Thaliatheater verschwand. Inzwischen hatte sich ein feiler Scribent gefunden, der jenes unlautere Manöver, welches schon bei „Dorf und Stadt" unter Baisons Direction angewandt worden war, schnöde wiederholte; am 31. Januar 1857 ging auf dem Hamburger Stadttheater in Scene: „Die Grille, Schauspiel in 5 Aufzügen mit theilweiser Benutzung des Romans „la petite Fadette" von George Sand." Auch im Buchhandel (Hamburg, 1857, bei Fritz Schuberth) erschien dies Machwerk, dessen Verfasser sich „Grillophilos" nannte und in einer Vorrede seine literarische Beutelschneiderei noch mit dreister Stirn vertheidigte. Eine starke Claque sollte den Erfolg dieser schwachen Nachahmung sichern, allein es war vergeblich. Die Woge der Concurrenz verrauschte, mit ihr die nachgemachte „Grille", deren Tage von vornherein gezählt waren; ein grelles Schlaglicht aber wirft dies unwürdige Vorkommniß auf die Art, mit der von den Bühnen Hamburgs das Concurrenzprincip ausgebeutet ward. Wie schon früher, wetteiferten Stadt- und Thaliatheater — nicht, gute deutsche Stücke zu geben, sondern: welchem von ihnen es gelänge, eine französische Novität möglichst schnell vorzuführen. Auch jetzt wieder kam es oft genug vor, daß die nämliche Offenbarung wälscher Verkommenheit von beiden Bühnen Hamburgs gleichzeitig gegeben ward, wie es z. B. im Mai 1857 mit „Les faux bonshommes" geschah. Lumpen, Strolche, ruinirte Börsenleute fingen an, auf der Bühne so allgemein zu spuken, wie gleich nach 1848, als in Californien Gold entdeckt war, der

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

1857, 31. Januar.

1857, Mai.

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

reich gewordene „Onkel aus Amerika"; Abenteurer, Vagabunden und verwahrloste Mädchen oder Frauen bevölkerten die Scene. Mit Gutzkow und Laube, mit „Richard Savage" und „Monaldeschi" hatte diese Richtung begonnen; Gustav Freytag (mit der „Valentine" und „Graf Waldemar"), Hebbel u. A. folgten, endlich kam „Narciß" und „Die Grille". An dieser reizte und lockte das Dämonische, Zigeunerhafte der beiden weiblichen Haupt-Charaktere, während „Narciß" die leibhafte Verkörperung der Verkommenheit war; konnte die Bühne wirklich als abgekürzte Chronik der Zeit gelten, so hatte man allen Grund, sich beschämt von solchem theatralischen Hexensabbath wegzuwenden. Er lieferte lediglich den Beweis, daß die Zeit — gleich jener, welche der großen Revolution vorausging — an frivolen, überreizten Gelüsten krankend, sich in Productionen Luft machte, die in mehr als einer Beziehung an die Stücke des Beaumarchais und seiner Zeitgenossen erinnerten.

Unter den Gästen sind nur wenige, deren Namen verzeichnet zu werden verdienen; Frau Auguste v. Bärndorff von St.

1857, Mai.

Petersburg gefiel (im Mai 1857) durchaus nicht; man nannte sie einen geistlosen Kleiderstock. Besser glückte es Carl Sontag

1858, Mai.

von Schwerin (Mai 1858) einem jüngeren Bruder der Sängerin, welcher später, in Hannover, ein sehr beliebter Schauspieler, aber bei Tröpfen, deren Eitelkeit er nicht geschmeichelt hatte, unbeliebter Memoirenschreiber wurde.

1857, März.

Friedrich Haase (im März 1857) war unstreitig der interessanteste Gast des Schauspiels, der zu jener Zeit erschien; er gab der Reihe nach alle Rollen, mit denen er in der Folge Jahrzehnte lang in Eilmärschen durch ganz Deutschland und halb Amerika reiste: den Thorane im „Königslieutenant", den alten Klingsberg, Raupachs „Cromwell" u. s. w. Da seine Spielweise und sein kleines Repertoire damals noch nicht abgenutzt waren, so zog er das Publicum an; je öfter er später nach Hamburg kam, desto kühler nahm man ihn auf; 1877 wurde er gar abfällig beurtheilt. 1866 lieferte Robert Heller

eine geistreiche, von ironischen Schlaglichtern allerdings nicht freie Charakteristik des Künstlers für die Gartenlaube; das Morgenblatt sprach Haase 1857 ein großes, aber übel angewendetes Talent zu. „Alle Rollen, die er gab, fesselten durch eigenthümliche Momente in der Auffassung; nebenher aber lief auch stets ein ganz gewöhnlicher Hang nach Effecthascherei, was nirgends mehr ersichtlich war, als in der Darstellung Richards III. von Shakespeare. Zweierlei aber ist an Haase zu loben; das völlige Innehaben aller Rollen, die er spielt, und die Consequenz, womit er sie durchführt. Man erhält immer ein Ganzes." So weit war es also mit der Schauspielkunst gekommen, daß man es an einem ihrer Jünger ausdrücklich rühmte: wenn er seine Rolle inne hatte! Als ob das Memoriren nicht des Darstellers erste Pflicht wäre! Die auf deutschen Bühnen übliche grobe Vernachlässigung derselben hatte aber das Urtheil nach und nach so verwirrt, daß man nicht mehr das große Heer der Faulen tadelte — was würde es auch genützt haben! — sondern daß man es als merkwürdig pries, wenn einmal eine Arbeitsbiene unter jenen gleichwohl nach Tausenden bezahlten Drohnen sichtbar ward. Weil nun Haases Gastrollen das Haus füllten, so ließ ihn Sachse vier Tage hinter einander auftreten; in Folge dieser Ueberanstrengung brach der Künstler am vierten Abend als Mephisto ohnmächtig auf der Bühne zusammen und konnte die Rolle nicht fortsetzen.

Tiefer jedenfalls, als durch Haase, ward das Publicum durch Adelaide Ristori ergriffen, welche zu zwei verschiedenen Zeiträumen (im October 1856 und im Februar 1858) wiederholt mit einer italienischen Gesellschaft, in italienischer Sprache als Deborah, Maria Stuart, Adrienne Lecouvreur, Medea, Lady Macbeth und in einigen kleinen Lustspielen auftrat. Sie bewies ein starkes, großartiges Talent von echt dramatischer Wucht; man stellte sie in deutschen classischen Rollen deutschen Schauspielerinnen zum Muster auf.

1856. 1858.

Unter den Gästen der Oper befand sich ein junger Tenorist,

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

der gleich beim ersten Erscheinen wegen seiner schönen, obwohl noch keineswegs ausgebildeten Stimme, wegen seines heldenhaften Aussehens und wegen seines leidenschaftlichen Spiels großes Interesse erweckte. Dieser Tenorist war Albert Niemann vom K. Hoftheater zu Hannover, den die gesammte Presse mit ungewöhnlicher Wärme als vielversprechende Kunsterscheinung begrüßte; ein Blatt nannte ihn unschicklich genug sogar einen „Tenoristen von Gottes Gnaden". Die Zahl der Rollen, für die er engagirt war — zwei — mußte vermehrt werden, um dem Andrange zu genügen; „auf vielfaches Begehren" (wie der Zettel sagte) sang er auch den Tannhäuser. Ein schon bekannter Gast, Jenny Ney ward aufgenommen wie früher; ihr Wiederkommen ist nur deßhalb erwähnenswerth, weil sie — eine seltene Ausnahme unter ihren Kunstgenossen! — ihren Honorar-Antheil als Frau Fluth in den „lustigen Weibern" dem in Dresden projectirten Denkmal C. M. v. Webers widmen zu wollen bekannt gab. Kurze Zeit nachher trat sie auch (als Valentine in den „Hugenotten") zum Besten des Orchesterfonds auf.

Eine tüchtige Stütze der Oper war die Sängerin Natalie Eschborn genannt Frassini, welche am 18. August 1860 den Herzog Ernst von Württemberg heirathete. Doch besaß dieses junge Mädchen bei aller Fertigkeit eines italienischen Vortrags und vieler Kunst im colorirten Gesange nicht genug wirksames Spiel und Liebenswürdigkeit der Erscheinung, um besondere Anziehungskraft auszuüben. Ihr zur Seite stand Leonore von Ehrenberg, deren Stimme zwar keinen großen Umfang hatte, welche aber doch durch den Fleiß und die Sauberkeit, womit sie ihre Partieen ausführte, bald ein Liebling des Publicums wurde. Mit dem permanenten „Gaste für die Saison", Antonie Palm-Spatzer, war eine beachtenswerthe Kraft gewonnen, die jedoch viel kränkelte, auch dem Director durch höchst tactlose Veröffentlichungen in der Tagespresse das Leben sauer machte. Zudem stand sie nicht mehr in der ersten Jugendblüthe; am 7. Februar 1823 zu Pesth geboren, hatte sie ihre Glanzzeit

bereits überschritten. Sie war eine Schwester der Sängerin Louise Spatzer-Gentiluomo, und eine Schülerin ihres Schwagers Giovanni Gentiluomo, Professors an der Academie der Tonkunst zu Wien. Ihr Gatte war ein Baron Palm.

Das Orchester des Hamburger Stadttheaters bestand zu Sachses Zeit aus 46 Musikern, der Chor aus 40 Mitgliedern; Balletmeisterin war Kathi Lanner geblieben, deren Wirksamkeit oftmals das über Klippen gefährlich dahinsegelnde Theaterschiff durch fabelhafte Thätigkeit mit den Beinen und ebenso gewandte Inscenirung anlockender Ballete („Uriella", „Esmeralda" 2c.) über Wasser hielt. Als begabte Schülerin der Lanner machte sich Amanda Ostradt bemerkbar, welche später als Balletmeisterin im Circus Renz angestellt ward. Balletmeister war Levasseur, auch er immer noch ein „Gast für die Saison". Wie sehr das Ballet bevorzugt war, erhellt aus einer vorhandenen statistischen „Uebersicht der vom 1. August 1856 bis 31. Juli 1857 gegebenen 209 verschiedenen Vorstellungen", die sich auf 355 Abende vertheilten. Die Bühne hatte geboten: 16 Trauerspiele, 31 Schauspiele und Dramen, 60 Lustspiele, 22 Singspiele, Possen, Schwänke u. s. w., 31 Opern ernster, 20 heiterer Gattung, 5 Concerte, 2 Maskeraden, endlich 22 Tanz-Divertissements und Ballets.

Daß die Tanzkunst (gelegentlich auch in „Kinderballeten" oder in Gastspielen, wie z. B. der Nadejda Bagdanoff u. s. w.) die Casse füllte, war um so dringender nothwendig, als die Novitäten der Oper — freilich häufig nur als „Generalproben bei voller Beleuchtung" vorgeführt, — nicht eben durchschlugen; Verdis „Sicilianische Vesper" erlebte ein „Fiasco unter Applaus"; Flotows „Indra" sprach wohl an, hatte jedoch keine tiefgreifende Wirkung; ebenso erging es des nämlichen Componisten „Pianella". Des Herzogs von Coburg „Casilda" ward freundlich aufgenommen und liebenswürdig beurtheilt; man rühmte die frische und durchsichtige Klarheit des Ganzen, sowie manchen Lichtblick im Einzelnen, namentlich vermißte man erfreulich jede

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Reminiscenz. Die komische Operette: „Der Schmied von Gretna-Green", Text und Musik vom Schauspieler A. Ellmenreich, fand als „gar nicht ungefällige Tonschöpfung" Anklang; auch das Werk eines am 2. Septbr. 1811 geborenen Hamburgers, der sich als Musiklehrer eines geachteten Namens erfreute, sprach an: „Malwina", komisch-romantische Oper in drei Aufzügen von Eduard Hamel, Text von Dr. Steppes (16. März 1857). Man erklärte die „nach der graziösen Schule Boieldieus geschaffene Arbeit" für sehr anmuthig; „leider that sie sich in der Wirkung Eintrag durch allzuviele Präludien, d. h. durch zu häufiges Anwenden jener kurzen Einleitungsphrasen, welche den einzelnen Sätzen Stimmung verleihen sollen, aber in Folge ihres oftmaligen Gebrauchs den Hörer ermüden." Hingegen ward Meyerbeers „Nordstern" scharf angegriffen, hauptsächlich wegen der traurigen Vaterlandslosigkeit seines Componisten; bekanntlich hatte der preußische Generalmusikdirector, den Heine witzig „den großen Beeren-Meyer" nannte, die Musik ursprünglich zu „Ein Feldlager in Schlesien" geschrieben. Diese specifisch preußische Gelegenheitsoper wollte deren Schöpfer aber nicht in Berlin „verkommen" lassen; durch Unterlegen eines völlig veränderten Buches (die Handlung des „Nordstern" spielt in Rußland, der „Dessauer Marsch" mußte sich die Translocation mit gefallen lassen!) ward also das „Feldlager" auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht. Außerdem erfolgte eine specifisch österreichische Verpuppung, als „Vielka". Ebenso charakterlos, wie diese jüdisch-schacherische Handlungsweise Meyerbeers, war auch seine Musik; jedes nationalen Gepräges, jeder deutschen Eigenthümlichkeit bar, tastete sie styllos nach allen Seiten und mißfiel mit Recht.

1857, 16. März.

Lachners „Loreley" und Duponts „Bianca Siffredi" wurden wohlwollend aufgenommen; die Darstellung der „Loreley" zeichnete sich durch eine besonders schäbige Inscenirung aus. Mehr Eindruck machte Verdis „Troubadour", 1856 am ersten Weihnachtsfeiertage als Neuigkeit gegeben; das Libretto wurde freilich blödsinnig gefunden.

1856, 25. Decbr.

Als letzter Versuch, Publicum herbeizuziehen, wurden wieder Monstrevorstellungen geboten; auf Bauernfelds „Bekenntnisse“ folgte „Die Nachtwandlerin“, dieser ein Ballet; zur „Weißen Frau“ gab man das Ballet in vier Bildern „Le diable à quatre“; zum „Troubadour“ noch „Geistige Liebe“, ähnlich, wie es am Schlusse der Cornet-Mühlingschen Direction geschehen war. Zur Abwechselung kamen dann zusammengehetzte Gastspiel-Opern an die Reihe mit allerhand „Notabilitäten“, deren Auftreten oft die Honorare nicht deckte, oder welche gradezu ausgezischt wurden, wenn das Publicum sah, daß hier nur ein Dutzend lediglich durch Zeitungsgeschrei bekannt gewordener „Berühmtheiten“ auf einmal vorgeführt ward, von denen kaum eine der Rede werth war. Wie ein Coup der Verzweiflung sah es aus, wenn endlich die Lumleyschen italienischen Opernsänger aus London herbeigerufen wurden, um einige Gastvorstellungen in Hamburg zu geben. An diesen konnten nur die Begüterten Theil nehmen, denn ein Billet für den ersten Rang und das Parket kostete drei Thaler; der zweite Rang anderthalb Thaler, und selbst der dritte noch einen Thaler. Die Rentabilität der Speculation war daher sehr zweifelhaft. Unter den Sängerinnen gefiel eine Signora Piccolomini am meisten; es erschien eine Broschüre: „Zwei Künstler-Portraits aus London: I. Maria Piccolomini. II. Antonio Giuglini.“ (23 S. 8°). In so abenteuerlicher Weise experimentirte der Unternehmer fort; „man macht,“ rief Feodor Wehl entrüstet, „die Bühne zum Blocksberge der Kunst, auf dem eine wahre Walpurgisnacht von ihren Jüngern begangen wird; nur rasendes Glück kann Herrn Sachse oben erhalten; ein einziger Mißschlag, und er ist ruinirt. Wir wünschen seinen Ruin nicht, aber wir werden nicht erstaunen, wenn er eintritt.“

IX. Sachses Direction. 1856-1858.

Wirklich ward ein so „rasendes Glück“ dem Unternehmer zu Theil, und zwar, nachdem das unheimliche Gespenst, welches hinter dem Rausch und Taumel jener Tage, hinter den Festmahlen des Luxus und den Bacchanalien des Vergnügens schon

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

lange gelauert hatte, plötzlich und furchtbar zu Tage getreten war. 1857, im Beginn des Winters, brach jene erschütternde Handelskrisis aus, deren Folgen noch lange nachher sich drückend fühlbar machten: und diese Handelskrisis, die mitten in den Strudel einer Gesellschaft einbrach, welche in Wohlleben und Uebertreibungssucht jeder Art versunken, den Maßstab für die richtige Abschätzung der eigenen Kraft vollständig verloren hatte, verbreitete einen so panischen Schrecken, daß auf einmal und aller Orten gleichsam „Spiel und Tanz vorbei" war. Daß man die Theater mit zu diesem „Spiel und Tanz", d. h. zu den lediglich frivolen Vergnügungen rechnete, die man nicht ferner besuchte, erhärtete schlagend: wie tief, und wie weit ab vom Herzen der Nation die Schaubühne stand. Die Leere der Schauspielhäuser war das sprechendste Verdammungsurtheil jener Grundsatzlosigkeit, welche die Verwaltung an den Tag gelegt; eine stillschweigende Achtserklärung, die den Stab brach über die bisher innegehaltene Richtung. So lange die Frivolität der allgemeinen Zustände gedauert hatte, so lange konnte auch die Bühne mit Balleten, Ausstattungsprunk und hohlem Unsinn wirthschaften; doch nun, da das Elend und die traurigen Zeiten vor der Thür standen, erschien dieser tolle Theatertaumel wie der schneidendste Hohn. Jedermann schränkte sich ein; an die Stelle der Galadiners traten sogenannte „Krisisdiners", bei deren Einfachheit man sich in anregenden Gesprächen wohler fühlte, als zuvor bei allem Luxus. Ernst, Würdigkeit und tiefere Erfassung des Lebens kehrten zurück; es war, als ob man sich der jüngsten Vergangenheit schämte. Konnte einer so im Innersten erschütterten Bevölkerung das Repertoire des Theaters mit seiner „Demi-Monde", seinem „natürlichen Sohn", seiner „Camelien-Dame", den Gauner- und Spitzbubenstücken der Franzosen, mit den spanischen Tänzern, den italienischen Opern und der steigenden Gemeinheit der Berliner und Wiener Posse zur Erhebung und zum Troste dienen?

Hätte die Schaubühne nur halb der Mission entsprochen,

welche edle Schwärmer ihr immerfort haben zuweisen wollen, so wäre sie kein Ort gewesen, den die Trauer und Niedergeschlagenheit hätte zu fliehen brauchen; vielmehr würde sie grade damals die wahre und geeignete Zufluchtsstätte der Menge haben sein müssen. Wirklich war das für eine ganz kurze Zeit in der merkwürdigsten Weise der Fall, nämlich grade so lange, als ein äußerer Umstand die Direction des Hamburger Stadttheaters veranlaßte, für einige Wochen aus dem gewohnten Gleise zu weichen, dem Zuschauer wahren Genuß zu bieten und dem Genius der Nation durch weihevolle Darstellungen sich inniger und verständnißreicher anzuschließen. Dieser äußere Umstand war ein mehrere Wochen dauerndes Gastspiel Emil Devrients, im März 1858; es liefert gleichsam den mathematischen Beweis für die auch jetzt wieder — genau wie nach der schweren Prüfung des Jahres 1842 — in dem besseren Theile des Publicums rege Sehnsucht nach würdigen Kunstleistungen; es liefert ferner einen abermaligen, unabweisbaren Beleg dafür: daß es als freche Verzerrung der wahren Züge des Hamburgischen Volkscharakters gelten mußte, wenn man diesem den Sinn und die Neigung für das recitirende Drama vorlaut hatte absprechen wollen. Dem Gastspiele Devrients wandte sich von vorn herein die Theilnahme des Publicums in so unerhörtem Maße zu, daß die Zeitgenossen von einem „halben Wunder" sprachen; die ausverkauften Häuser, die geräumten Orchester waren von Anfang bis zu Ende dieser Gastrollen die erfreuliche Regel, und sogar Gewalt ward versucht, um den Eintritt zu erzwingen. Obwohl der Gast in seinen vorzüglichsten Partieen mehrere Male auftrat, blieb der Zudrang doch immer gleich groß, und er hätte noch Wochen lang mit dem nämlichen Glücke fortspielen dürfen, wären nicht ältere Verpflichtungen der Erfüllung dieses dringend laut gewordenen Wunsches hinderlich gewesen. Die einheimischen Künstler, welche neben dem Fremden wirkten, durch allzulanges Feiern aus der Uebung gekommen, standen im Allgemeinen keineswegs auf der Höhe ihrer Auf-

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

1858, März.

IX. Sachses Direction, 1856–1858.

gaben; dennoch bewies der Beifall, den auch sie häufig verdienten, daß die eingerissene Ballet- und Possenwirthschaft den Sinn für das Schöne wie bei den Zuschauern, so auch bei den Darstellern nicht hatte ersticken können. Das glorreiche Gastspiel Emil Devrients, der noch wenige Jahre früher nur sehr schwachen Zulauf gefunden, der doch inzwischen weder jünger geworden, noch etwa auf der Stufenleiter künstlerischer Vollkommenheit höher gestiegen war, der vor eben den Hamburgern auftrat, die ihn und seine Hauptrollen seit einem Menschenalter genau kannten — das Gastspiel dieses Emil Devrient war im höchsten Maße lehrreich, denn es zeigte, daß Hamburgs Bevölkerung bei Weitem höher stand, als Hamburgs Theater.

Aber diese Lehre kam zu spät. Ein Umschwung der Dinge war nicht mehr möglich, Sachse wäre auch nicht der Mann gewesen, ihn herbeizuführen. Auf Emil Devrient ließ er — Zuaven vom Feldtheater in der Krim folgen, bei denen das Pikante war, daß auch die Frauenrollen von Männern dargestellt wurden.[1] Als diese „Künstler" den gewünschten Effect auf dem Stadttheater hervorgebracht, d. h. die Räume einige Male mit Neugierigen gefüllt hatten, verlegten sie den Schauplatz ihres Wirkens nach dem Thaliatheater, worüber vor den Schranken des Niedergerichts ein Proceß entbrannte; die Stadttheaterdirection wollte das Recht behaupten: Nichtswürdiges allein darbieten zu dürfen.

Wer solchen Anschauungen huldigte, konnte die Bühne F. L. Schröders nicht zur Blüthe bringen. Der Ruin ließ sich noch kurze Zeit verzögern, abwenden nicht mehr. Das durch Devrient Gewonnene war nur zu bald wieder zerronnen, und

1858, 6. Juli.

am 6. Juli 1858 erklärte C. A. Sachse sich für insolvent mit

[1] In dieser Zeit berührte den Director der oft schneidend grelle Contrast zwischen der bunten Welt der Bühne und dem wirklichen Leben. Am 17. April 1858 verlor er seine erste Frau, Anna Lucie, geb. Kral; sie war 29 Jahre alt geworden. Am 19. April Morgens ward sie auf dem Katharinenkirchhofe feierlich bestattet.

1716 preuß. Thalern, 36,412 ℔ Banco und 64,827 ℔ Cour. Vergeblich hatte er wiederholt bei Senat und Bürgerschaft um „Staatshilfe“ angepocht; ausgesprochener Maßen erregte die niedrige Stufe, auf der er grade das Schauspiel erhielt, gerechte Bedenken bei den Vätern der Stadt. In der Erbgesessenen Bürgerschaft fiel aus dem Munde des Dr. Goßler die harte Anklage: „die Theater in Hamburg seien so tief gesunken, daß der Mittelstand bei der Musik in der Tonhalle besser aufgehoben sei, als in Schauspielhäusern, wo man die Gesinnung und Gesittung der Zuschauer durch frivole Stücke aus dem Französischen oder durch gemeine Schwänke systematisch vergifte.“ Niemand erhob sich dagegen mit einem Einwurf. Umsonst versuchte C. A. Sachse durch ein gedrucktes Circular, das er im Juni 1858 ausgab, sich neue Hilfsquellen zu eröffnen; es fand keine günstige Aufnahme. Ein stimmführendes Organ meinte spöttisch: Sachse möge Lessings Wort: „Bittschriften, nichts als Bittschriften!“ über den Eingang des Stadttheaters setzen, nur müßten die Bittschriften besser motivirt sein. „Das Ausgabebudget des Herrn Sachse beträgt seinen Angaben zufolge 320,992 ℔. Sämmtliche Gagen nebst Honoraren für Gastspiele verschlingen *allein* 268,492 ℔; der Rest vertheilt sich auf Miethe, Gasbeleuchtung, Beiträge zum Pensionsfonds, Reisen, Garderobe, Decorationen ꝛc. Die Honorare der Autoren und Componisten machen die Direction nicht arm; sie figuriren unter den Ausgaben mit — 3000 ℔! Schade, daß Herr Sachse neben die ausführlich aufgezählten Ausgaben nicht auch die Einnahmen gestellt hat; er gibt nur die Einnahmen einer Monatsfrist: vom 14. Mai bis zum 13. Juni, die sich nur auf 9704 ℔ 2 ß belaufen und, da 30 Tage durchschnittlich 28,500 ℔ kosten sollen, allerdings ein starkes Deficit ergeben. Allein diese Angabe beweist gar nichts, theils, weil die erwähnten dreißig Tage für die schlechtesten Einnahmetage im ganzen Jahre gelten können, theils, weil die für Jahresabonnements eingegangenen Summen ganz mit Stillschweigen übergangen werden. Nur wenn die

IX. Sachses Direction, 1856–1858.

1858, Juni.

IX. Sachse Direction, 1856-1858.

Direction durch Aufmachung ihres ganzen Ausgabe- und Einnahme-Etats den Beweis führte, daß unter den obwaltenden Umständen der Fortbestand des Unternehmens in Frage gestellt werde, könnte die Lage der Bühne Theilnahme erwecken." Wirklich klopfte C. A. Sachse an verschlossene Thüren; die Zahlungseinstellung war unausbleiblich. In Folge derselben kam das gesammte Inventar, dessen Kaufpreis auf 60,000 ℔ Banco angegeben wird, an den Eigenthümer des Hauses, der es nachmals mit diesem verpachtete. Kaufmännisch vorsichtig, traf er sogleich die Anordnung: daß fortan alle von den künftigen Directoren neu angeschafften Decorationen und Requisiten den vorhandenen Beständen contractmäßig mit eingereiht werden mußten, ohne daß für diese Aufbesserung des Inventars eine Entschädigung erfolgte.

C. A. Sachse legte ein Amt nieder, dem er trotz mancher guten Eigenschaft, die er besaß, nicht gewachsen war. Man hatte ihn begrüßt als einen „im Schleudrian nicht verrotteten Thespiskarrenschieber", man mußte ihm „große Regsamkeit im Geschäft, keine bestäubte Schwerfälligkeit, und vor allem: ein dem frischen Eindruck sich öffnendes Wesen" nachrühmen, vermöge dessen er „leicht auf alles einging, vor keiner Schwierigkeit zurückbebte und nichts Philisterhaftes an sich hatte." Aber es mangelte ihm an Ernst, an Tiefe; der allzu rege Vergnügungstrieb einer üppig gewordenen Bevölkerung verleitete ihn, sich einer Richtung hinzugeben, die lediglich auf den Rausch der Sinne, auf den Taumel abzielte. Er hatte die Rechnung ohne den Wirth gemacht. In Hamburg war kein Hof, nicht einmal ein Millionär, der im gegebenen Falle, wie bei der Handelskrisis, hilfreich herbeigeeilt wäre. Auf nichts war da zu bauen, als auf die eigene Kraft, auf die eigenen Einnahmen, auf den stichhaltigen Theaterbesuch der Menge. Der aber war nur zu gewinnen durch ein geordnetes Repertoire, durch eine regelmäßig-folgerichtige Führung, wie man sie nur zu sehr vermißte. „Sein Theater ist wie ein Journal ohne leitende Idee,

ein buntes Feuilleton ohne geistigen Zusammenhang. Ihn kümmert nur der Tag, er kennt weder ein Gestern, noch ein Morgen. Wenn es ihm einfällt, giebt er heute Oper, morgen wieder Oper und übermorgen zum dritten Mal Oper. Bestimmte Tage für die Oper festzusetzen, im Monate so und so viel neue, so und so viele classische Stücke zu geben, die verschiedenen Begabungen und Kräfte angemessen zu verwenden, läßt er sich nicht angelegen sein. Das scheint er für eine veraltete Art der Directionsführung anzusehen. Ein Mann des Auffallenden, des Eclats und der Reclame, fühlt er sich nur wohl, wenn er recht viel durch einander rühren, Gastspiel auf Gastspiel ansetzen, einen Zettel immer größer als den anderen machen kann. Der geborene Impresario, verdient er, einem Lumley oder Barnum an die Seite gestellt zu werden; als deutscher Theaterdirector ist er nicht am Platze." Dieser Ausspruch der Klemmschen Monatsschrift ist nur das Echo eines früheren, den Feodor Wehl schon im October 1856 gethan: „Als Unternehmer für Vorstellungen einer „Season" würde Herr Sachse mit seinen eleganten, gentlemanliken Manieren, seiner Zuvorkommenheit und verbindlichen Weise, mit seiner ganzen, im ersten Moment günstig für ihn einnehmenden Persönlichkeit vortrefflich an seiner Stelle sein und mit erstaunenswürdiger Kühnheit und Hazardirungslust die ersten Sängerinnen und Tänzerinnen der Welt zusammenzubringen wissen. In seiner Stellung als Director eines Instituts, das nur durch nachhaltigen Ernst, durchgreifende Energie und Respect einflößende künstlerische Leitung langsam wieder aus seinem Verfall in die Höhe zu bringen ist, genügt das freilich nicht. Eben weil Herr Sachse seine Augen und Gedanken überall und in der ganzen Welt hat, so hält er sie nicht scharf und fest genug auf seine eigene Bühne und das dieser zustehende Ziel. Er ist als Director noch viel zu sehr Theateragent."

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Der Beruf eines solchen scheint in der That C. A. Sachses eigentliche Bestimmung gewesen zu sein; das Jubiläum des einst

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

von ihm geleiteten Theaters fand ihn in dieser Stellung zu Wien, und das von ihm seit Jahren ehrenhaft geführte Geschäft im blühendsten Zustande. Daß trotz des Scheiterns seiner Hamburger Unternehmung dennoch die meisten der unter C. A. Sachse angestellt gewesenen oder von ihm zu Gastdarstellungen berufenen Bühnenmitglieder dem vormaligen Director treu ergeben blieben, beweist der Blick in eine 1873 erschienene Broschüre [1] des rührigen Mannes. Sachse feierte sein Silber-Jubiläum als Agent, und aus allen Richtungen der Windrose kamen Depeschen, Briefe, Lieder, Glückwünsche — von Männern, deren Urtheil unbestechlich ist, wie Heinrich Laube, Ed. Tempeltey, Theodor Döring, Josef Tichatscheck (welcher dankbar an die Hamburger Mustervorstellungen der Oper erinnerte) und von zahlreichen Künstlern, die mit dem Jubilar in Verbindung gestanden. „Zum Andenken an die Tage von Hamburg" sandte auch Emil Devrient sein Bild; B. A. Herrmann, Amanda Ostradt, Franz Jauner, v. Othegraven und viele Andere, die uns als Mitglieder der Sachseschen Bühne begegnet sind, stellten sich mit dankbaren und herzlichen Wünschen ein. C. A. Görner schrieb:

„Einst theilt ich Leid und Freud' mit Dir,
Die heitern und die trüben Stunden;
Und hoffentlich sind jetzt noch wir
Durch wahre Freundschaft eng verbunden.

Mein Herz veränderte sich nicht;
Und daß ich treu noch zu Dir halte,
Verkünde heut Dir mein Gesicht!
Schau's an; ich bin der alte Alte!"

Die Ehrenpflicht streng abwägender Gerechtigkeit fordert die Erwähnung dieser Thatsachen; dem Erzähler ist es ein befreiendes Gefühl: nachzuweisen, wie eine Veränderung der Laufbahn den Mann in segensvollere Gleise brachte, dessen Wirksamkeit für das Hamburger Stadttheater nichts weniger als

[1] „Beitrag zur Theateragenturfrage." Wien, 1873.

heilbringend gewesen ist. Als C. A. Sachse 1858 von seinem Platze abtrat, hinterließ er das Institut, das er geleitet hatte, im trostlosesten Zustande; „die letzte Stadttheater-Crisis in Hamburg“ (wie J. P. Lyser im Juli 1858 ein Schriftchen über die Katastrophe der Bühne nannte) war schrecklich. Schwer wurden die Mitglieder, schwerer die Pensionäre (Schäfer, Fehringer, Wurda, Mad. Lebrun u. A.) betroffen. Der Fonds sah sich durch den Verlust, den ihm Sachse bereitet, zur Schmälerung verschiedener Ruhegehälter genöthigt; neue Pensionäre konnten vorläufig nur ein Wartegeld erhalten. Die Kurzsichtigkeit: den Directoren Sparsamkeit an ganz verkehrter Stelle zu gestatten, rächte sich bitter; nur durch die bewährte Großmuth der Hamburger, welche auch jetzt wiederholt hilfsbereit eintrat, wurde es möglich, alten, ausgedienten Künstlern ihr wohlverdientes Recht unverkürzt zu erhalten. Ueber die Sachsesche Fallitmasse entspannen sich Processe, deren Ausgang der Freischütz Ende 1860 folgendermaßen erzählt: „Das Lübecker Ober-Appellationsgericht hat, nachdem zwei hiesige Instanzen ein Erkenntniß zu Gunsten aller Gläubiger der Fallitmasse des ehemaligen Theater-Directors Sachse abgegeben, denjenigen, welche durch ihr Geld den Ankauf des Inventars ermöglichten, den Vorzug vor allen Rechnungsschulden, vor den Schriftstellern, den Schauspielern u. s. w. eingeräumt. Es empfangen nun die reichen Gläubiger für jede 100 ℔ Banco 76 ℔, während die bedürftige Klasse leer ausgeht.“

IX. Sachses Direction, 1856-1858.

Es versteht sich, daß die Künstler inzwischen längst unter neuer Flagge ein neues Glück versucht hatten.

Zehnter Abschnitt.

A. E. Wollheims Direction.

1858—1861.

X. Abschnitt. Sachses Insolvenzerklärung vom 6. Juli 1858 hatte ihren Schatten schon voraus geworfen; der Eigenthümer des Hauses fühlte sich bewogen, die Benutzung desselben dem seitherigen
1856, 1. Juli. Director bereits am 1. Juli zu entziehen. Die Bühne blieb geschlossen; ein Ausschuß: Lachner, Gloy und Isoard, übernahm die Regelung der dringlichsten Geschäfte und erreichte zunächst: daß das Schauspielhaus den Mitgliedern wieder eingeräumt ward. Auf Theilung spielten sie nun vom 4. Juli
1856, 4. Juli. ab weiter; trotz der sehr ungünstigen Witterungsverhältnisse und des verminderten Fremdenbesuchs konnten auch während dieses Interregnums mit der gewonnenen Einnahme nicht nur sämmtliche Kosten gedeckt, sondern noch verhältnißmäßig erkleckliche Ueberschüsse vertheilt, ja, sogar Nothleidende bedacht werden: die erwähnte Vorstellung zu Gunsten des todtkranken Starke fiel in jene Zeit. Doch schnell bereitete eine definitive Ordnung der Zustände sich vor; schon neun Tage nach der
1858, 15. Juli. Zahlungseinstellung des Directors Sachse, am 15. Juli 1858, hatte das Stadttheater einen neuen Vorstand. Unter dem genannten Datum schloß der Mann, welcher seit Jahren immer wieder seine Hand nach dem Directionsscepter ausgestreckt hatte, A. E. Wollheim, mit R. M. Sloman einen Pachtcontract, der ihn an die Spitze des Institutes brachte. Aus allen deutschen Gauen ward eine Künstlerschaar zusammen-

gerafft, und die Bühne unter veränderter Leitung Sonntags am 29. August mit der „Zauberflöte“ eröffnet. Das erste Wort unter Wollheims Direction war der Nothschrei: „Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren!“ Wollheim hat das später auf sich selbst bezogen. X. Wollheims Direction, 1858–1861.

Er würde nicht „verloren“ gewesen sein, wäre er nicht sich selber und seinen früher ausgesprochenen Grundsätzen auf eine Weise abtrünnig geworden, zu der sich wohl schwerlich viele Seitenstücke finden lassen. Bei seinen Bewerbungen um das Directorat sowohl vom 23. April 1853, wie vom 26. October 1854, außerdem in zahllosen Artikeln in der Presse hatte Wollheim die Sorge für ein gutes Schauspiel — zu dem er, als dramatischer Dichter, sich ganz besonders hingezogen fühle — obenangestellt; namentlich wolle er „sein Augenmerk auf ein möglichst ungestörtes Ensemble richten, da die Erfahrung gelehrt habe, daß ein fortwährendes Personalwechseln dauernden Nachtheil für die Casse mit sich führe.“ Er hatte von „Verpflichtungen gegen die dramatische Literatur und den Geschmack“ gesprochen; er hatte erklärt: „unter guter geschäftlicher und artistischer Leitung habe das Stadttheater die Concurrenz des Thaliatheaters nicht zu fürchten.“ Thatsächlich behandelte Wollheim das Schauspiel völlig als Stiefkind; sein „Ensemble“ bestand darin, daß er zu jeder neuen Saison (denn von regelmäßigen „Theaterjahren“ war an der Hamburger Bühne nun keine Rede mehr) das Personal ganz, und innerhalb der Saison dasselbe nochmals theilweis wechselte, so daß die „üblichen Umzugs-Karawanen“ bald den Gegenstand des Spottes bildeten; „Verpflichtungen gegen die dramatische Literatur“ erkannte er höchstens insofern an, als es sich um seine eigenen Stücke handelte; den „Geschmack“ suchte er durch das Auftreten von Kunstreitergesellschaften, die er so oft, wie kein anderer Director kommen ließ, wirkungsvoll zu heben; die Concurrenz mit dem Thaliatheater endlich war ihm immerfort ein Dorn im Auge, und die Erweiterung der Concession desselben, die in die Zeit

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

von Wollheims Directorat fiel (1861), flößte diesem den äußersten Widerwillen ein.

Er war eben ein Theoretiker, ohne praktische Befähigung; ein Mann der Feder, nicht der charaktervollen That. Er wäre vielleicht ein guter dramaturgischer Consulent für den richtigen Director gewesen; dieser richtige Director selbst war er nicht. Ein geläutertes System zeigte seine Führung nirgend; öde schleppte sich ein uninteressantes, verworrenes Repertoire dahin, unsicheres Umhergreifen und allerlei Experimente bewiesen nur zu bald die Rathlosigkeit des neuen Unternehmers, und der Gäste waren zu Zeiten so viele, daß Robert Heller 1860 ironisch vorschlagen konnte: „man möge doch lieber — statt der Gäste, mit denen die Vorstellungen zuwege gebracht würden — auf den Zetteln die engagirten Mitglieder als die Ausnahmen namhaft machen."

1858, August.

Wenige Monate nach dem August 1858, und Wollheims Leitung wurde eine verschlechterte Neu-Auflage der vormals Sachsesschen genannt; 1859 sagte der sechs Jahre früher nach Hamburg eingewanderte Schriftsteller Bernhard Endrulat mit dürren Worten: es scheine, als ob den zeitigen Stadttheater-Director „die Lorbeeren seines Vorgängers, des Theateragenten und Garderobehändlers Sachse, des Meisters im theatralischen Spektakel und Humbug, nicht schlafen ließen." Wollheim selbst hat eingeräumt: wie es ihm darum zu thun gewesen sei, „die unter Herrn Sachse aufgewandte Ausstattung in Oper und Ballet zu überbieten." So ähnlich sieht Wollheims Direction derjenigen Sachses, daß nur die Hauptgesichtspuncte als Beweis für diese Behauptung hervorgehoben zu werden brauchen; jene lächerlichen Monstrevorstellungen, die aus acht, neun, zehn Acten bestanden, kehrten wieder; tactvoll parodirte das Stadttheater aufs neue seine eigenen Cassenstücke, z. B. „Tannhäuser"; beliebte Werke oder Gäste sah man auch jetzt „zum letzten", „zum allerletzten" und „zum unwiderruflich letzten Male"; Maskeraden boten eine zweideutige Unterhaltung; abermals begegnen wir den Schauerdramen der Pariser Vorstadttheater, wie

„Nach funfzehn Kerkerjahren“; die Gemeinheit eines Jacques Offenbach hält triumphirend ihren Einzug mit „Orpheus in der Unterwelt“; Pomp und Spektakel im Verein mit einer krassen Sensationstragödie war vertreten durch „Die Juden von Worms“, einer freien Bearbeitung der „Tireuse des cartes“; das anscheinend unausrottbare Demimonde-Repertoire eines Dumas und Consorten, ja, sogar der unwürdige Wetteifer, dem Thaliatheater damit zuvorzukommen, fehlte nicht. Es war eine förmliche Sucht der Direction, französische Stücke zu geben, selbst auf die Gefahr hin: sich damit an den Pranger der Lächerlichkeit zu stellen, wie es mit einer ganzen Reihe dieser Machwerke geschah, die verdientermaßen durchfielen. Man erfuhr, daß Wollheim in Paris bei ganz ordinären Stückfabrikanten, wie Barrière, oder bei literarischen Faiseurs, wie Jules Lecomte, demüthig um deren zuletzt gelieferten Arbeiten betteln lasse, während man von einem ähnlichen Schritt bei irgend einem deutschen Autor nicht das Mindeste hörte. „Das deutsche Drama liegt seit Wochen brach“, klagten die Jahreszeiten im März 1859, und rügten: wie die Stadttheater-Direction, „angefacht von der läppischen Concurrenz mit dem Thaliatheater, voll Hast und Eifer über jede kleine Blüette der Pariser Theater herfalle, um sie Hals über Kopf, dem Thaliatheater so zu sagen „vor der Nase weg“, für das Stadttheater übersetzen zu lassen.“ Der Artikel schloß: „Wenn es am Stadttheater, wo jetzt Herr Director Wollheim, Herr Görner, Herr B. A. Herrmann, und wir wissen nicht, wer noch um die Wette übersetzen, so fort geht, so erleben wir es, das ganze Institut sich in eine große Dramen-Brütanstalt oder Uebersetzungsfabrik umwandeln zu sehen, in der vom Chef bis zum Theaterdiener Alles aus dem Französischen überträgt. Und das unter dem Directorat eines Mannes, der sich gern „den letzten romantischen Dichter Deutschlands“ nennen läßt; eines Mannes, der lange Zeit über den Verfall der deutschen Bühne klagte und sie wegen ihrer Uebersetzungswuth tadelte! Das ist deutscher Ehrgeiz, deutsches

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

1859, März.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

Nationalbewußtsein, deutscher Autorenstolz an der Spitze eines ersten deutschen Stadttheaters!"

Was war die Folge solcher Besprechungen, deren Tadel sich doch lediglich auf Jedermann sichtbare Thatsachen stützte? Wollheim, früher selbst Kritiker, suchte die Kritik zu verdächtigen und machte bekannt: jene tadelnden Recensionen seien „nur der Ausfluß des Aergers darüber, daß der betreffende Berichterstatter den beanspruchten Platz im ersten Range nicht erhalten habe." Dabei lief das von einem ehemaligen Kritiker gewiß doppelt merkwürdige Geständniß mit unter: „daß die ganze Kritik keinen Pfennig werth sei, und daß er sich nicht im Mindesten um sie kümmern werde." Kaum aber strafte eben diese Kritik seine Verwaltung mit Stillschweigen, als er auch schon eilig kam, sich als Märtyrer derselben darzustellen und ihr Handwerk auf seinen Theaterzetteln auszuüben. „Den alten Zeitungsschreiber kann er nicht verläugnen", höhnte ein Leipziger Blatt; „er liefert auf den Affichen ein Feuilleton, worin er seine Mitglieder anpreist, ihre Applause und Hervorrufe aufzählt, sowie bevorstehende Gastspiele, Novitäten und sonstige Dinge notirt, die das Publicum für die Bühne und deren Betrieb interessiren sollen." Die eigenthümlich marktschreierische Fassung dieser Notizen war oft von überwältigender Komik; machten sich dann die Blätter darüber lustig, oder spotteten sie der Claque, die den Beifall ertrotzen sollte, so war das ein abermaliger Anlaß zum Wortgefecht.

Die Streitigkeiten mit der Presse bildeten nur den Beginn fortgesetzter Tactlosigkeiten und beständigen Zanks. Von dem Geiste der Zwietracht, der jetzt herrschend wurde, gaben die unerquicklichsten Vorkommnisse andauernd Kunde; bald entspannen sich Reibungen mit einzelnen Mitgliedern der Oper, des Schauspiels, des Ballets, der Capelle, welche mehr als ein Mal zu plötzlichen Entlassungen führten; oder es kam zu widerwärtigen Auftritten mit ganzen Körperschaften, wie mit dem Chor, dem Orchester. Processe und Federkriege in den Jour-

nalen gehörten zu Wollheims täglichem Brote; unter Anderem zankte er mit dem Thaliatheater wegen des Aufführungsrechtes einzelner Stücke, z. B. einer Bearbeitung von „Les trois Maupin“, oder des „Kaufmann von Venedig“. 1858 entstand ein erbitterter Streit: ob dieses Stück ein Schau- oder ein Lustspiel sei; als „Schauspiel“ durfte es das Thaliatheater mit seiner damals noch beschränkten Concession nicht aufführen. Heinrich Marr hatte das Drama zu seinem Benefiz geben wollen und sprach sich in einem langen Aufsatze vom 14. Octbr. 1858 scharf über „die zunftmäßige Beschränkung“ des Thaliatheaters aus; auch erschien ein Schriftchen: „Shakespeares „Kaufmann von Venedig“. Kritische Skizze von Dr. Wilhelm Bernhardi, Redacteur der Allgemeinen Theater-Zeitung“ (Altona 1859). Die Arbeit erklärte das Werk für ein Lustspiel. X. Wollheims Direction. 1858–1861.

Immerwährende Geldnöthe, in die der Director bald gerieth, waren eine Quelle von Zwistigkeiten mehr; Wollheim zahlte unpünctlich und verlangte gesteigerte Leistungen. Rücksichtslos wurden die Kräfte der Mitglieder ausgebeutet; zu den Monstrevorstellungen gesellten sich bald auch „Nachmittagsvorstellungen“. Eine solche fand z. B. am 9. December 1860 statt, „unter Leitung des Herrn Sawyer, in Verbindung mit Herrn Professor Bils und sechs schottischen Glockenspielern im Nationalcostüm.“ Außerdem führte Wollheim seine Truppe eine Zeitlang regelmäßig nach Altona. Diese Stadt hatte in den Jahren 1859 und 1860 lange kein eigenes Theater; erst am 16. Septbr. 1860 ward die dortige Bühne (vom Director Gandelius) neu eröffnet. Bis dahin waren die Kunstfreunde Altonas auf die Genüsse angewiesen, welche ihnen Hamburg von seinem Ueberflusse bieten konnte, und Wollheim war nicht der Mann, sich eine so günstige Gelegenheit zur Erhöhung seiner Einkünfte entgehen zu lassen.[1] Ob er die Mitglieder für diese außer- 1860, 9. Decbr.

[1] Noch im April 1860 meldet das „D. Theater-Archiv“: Wollheim werde „die Bühne in Altona weiter führen, wenn ein festes Abonnement

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

ordentlichen Leistungen besonders entschädigte? Das Deutsche Theater-Archiv, während der kurzen Zeit seines Bestehens Geschäftsblatt des Deutschen Bühnenvereins, weiß allerlei zu erzählen von „Unterhandlungen", welche in diesem Sinne stattfanden und bei denen dem Director keineswegs die Rolle eines freigebig Spendenden zugewiesen ist. Dem Chorpersonal mußte endlich eine „Extravergütung für Verwendung auf der Altonaer Bühne" contractlich zugesichert werden; sie betrug „für gewöhnliche Thätigkeit 1 ℔, für Uebernahme einer Rolle 1 ℔ 4 ß pro Kopf."

Aber nicht nur in Altona, sondern auch gelegentlich in Hamburg selbst suchte Wollheim sich durch die Talente seiner Mitglieder Neben-Einkünfte zu verschaffen. „Zu Einem Mittel aber", sagt die Leipziger Theater-Chronik Mitte Juni 1860, „hätte die Direction niemals greifen sollen, nämlich zu dem: die Künstler in einem öffentlichen, wenn auch angesehenen Vergnügungsorte, Wörmers Conventgarten, im Saale auftreten zu lassen. Einige Mitglieder haben auch entschieden gegen eine solche Verwendung in einem Biergarten protestirt, und es dürfte nicht schwer sein, gegen derartige „declamatorisch-musikalische Unterhaltungen" seitens der Kräfte des Hamburger Stadttheaters eine Menge stichhaltiger Gründe anzuführen. Es ist nicht die rechte Art, Künstler so zu verwenden, und selbst der Ertrag — der Eintritt wird mit 8 und 16 ß bezahlt! — kann nicht bedeutend sein." Man gewinnt durch diese Correspondenz den Einblick in Zustände, welche der Würde eines Institutes vom Range des Stadttheaters zu Hamburg auf traurige Weise Hohn sprachen. Und „dieses Placken und Schinden" bei „dem Leuteplager" — wie einmal drastisch citirt wird — fiel in eine Zeit, wo den Vielbeschäftigten nicht nur keine Extravergütung gezahlt werden konnte, sondern wo sogar Wollheim das Personal zu-

1860, Juni.

zu Stande komme", doch wurde das dortige Theater bald nachher zur Pacht ausgeboten. 1876 wurden die Stadttheater zu Hamburg und Altona unter der nämlichen Direction vereinigt; vergl. weiter unten, den letzten Abschnitt.

sammenberief, um die Erklärung abzugeben: „er habe im vorigen Sommer (1859) 57,000 ℔ Verlust gehabt. Im Winter seien zwar die Geschäfte gut gegangen, allein einen ähnlichen Verlust könne er nicht zum zweiten Male wagen; er stelle daher den Antrag: die Künstler möchten sich während des Sommers mit der halben Gage begnügen. Er werde den Rest im kommenden Winter zahlen." In Gegenwart eines Rechtsbeistandes, den Wollheim sogleich zur Hand hatte, gingen die, wie es scheint, überrumpelten Mitglieder auf dieses Ansinnen ein; nur das Orchesterpersonal weigerte sich, jenen Vorschlag gutwillig anzunehmen. „In Folge einer so geringen Bereitwilligkeit, den Intentionen des Directors entgegenzukommen" — diese euphemistische Wendung stammt aus der Feder Wollheims — „sah derselbe sich gezwungen, die Zahl der Musiker auf das Nothwendigste zu beschränken;" d. h. er entließ, wen er nur immer entbehren konnte und zersplitterte dadurch einen „Verein von tüchtigen Künstlern", wie er selbst ihn nennen mußte. Diese Maßnahme regte die Erbitterung gegen Wollheim, welche nach und nach in immer weitere Kreise gedrungen war, besonders nachhaltig und tiefgreifend auf. Auch diesmal fehlte es nicht an den chronisch gewordenen Zeitungszänkereien; der Director änderte jedoch seine Entschlüsse nicht, es blieb bei den getroffenen Arrangements. Schon früher war die unliebsame Maßregel einer Gagenreduction verfügt worden, welche insbesondere die Mitglieder des Chors und des Orchesters (theilweise auch des Ballets) hart betraf; der Director suchte sie durch ein Benefiz zu entschädigen. In demjenigen, welches zum Besten des Chors stattfand (19. October 1859) gastirte Carl Formes als Caspar im „Freischütz"; seine Mitwirkung erzielte ein gut besetztes Haus. X. Wollheims Direction, 1858–1861. 1859, 19. October.

Kaum waren die Fehden mit dem Chor und dem Orchester nothdürftig beigelegt, so setzte sich Wollheim mit plötzlich entlassenen Mitgliedern in Zeitungsblättern auseinander, wie im Sommer 1860 mit dem Musikdirector Kappelhofer; oder er

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

ließ einzelne Künstler vor die Polizeibehörde citiren, wie im März 1861 den Solotänzer Müller. Dieser hatte um 50 Thlr. Vorschuß gebeten; Wollheim sandte ihm zwölf, Müller nahm sie an, erklärte aber: „wenn er die übrigen 38 Thaler nicht auf der Stelle bekomme, so werde er Abends nicht auftreten." Wirklich wurde eine Vorstellung des „Geisterschiffs", worin Müller den fliegenden Holländer zu tanzen hatte, durch ihn gestört; die Behörde sah in seinem Betragen einen „Erpressungsversuch" und der (am 7. Februar 1855 zum Senator erwählte) Dr. Carl Petersen erkannte auf Arrest. 1859 im October ward Wollheim seinerseits vom Polizeiherrn in 50 ℔ Strafe genommen, weil er das Theater an einem Spieltage geschlossen hatte; durch Krankheit mehrerer Mitglieder wurde nämlich die Vorstellung des Meyerbeerschen „Robert" unmöglich, und das Schauspiel befand sich in Altona.

1859, October.

Einen der ärgsten Scandale führte am 26. September 1859 die Sängerin Frau Jagels-Roth herbei. Die Schaulustigen, welche der zweiten Gastdarstellung des Bassisten Formes beizuwohnen kamen, fanden das Haus finster, alle Thüren geschlossen und davor eine Menge unzufriedener Leute, die sich nicht grade in schmeichelhafter Weise über die Direction vernehmen ließen. Endlich ermittelte man, daß kurz vor Beginn der angesetzten Oper Zettel angeschlagen worden, mit der lakonischen Anzeige: „Frau Jagels-Roth sei unpäßlich, demzufolge bleibe das Haus geschlossen." Diese Notiz war auf kleinen, an die Ecken des Theaters geklebten Blättern zu lesen, welche bei der eingetretenen Dunkelheit von keinem Menschen bemerkt wurden; das an diesem Abend grade zahlreich herbeiströmende Publicum versuchte daher, immer wieder in das Haus zu dringen, bis endlich der Inhaber der Schänke, Deisselberg, eine Aufklärung gab. Niemand war vorhanden, die vergeblich Gekommenen zu besänftigen; nicht einmal der Cassier hatte sich eingestellt, um den Betrag der gelösten Billete zurückzuzahlen! Fremde, welche noch am Abend oder am nächsten Morgen früh

1859, 26. Septbr.

abreisen wollten, schlugen darüber natürlich großen Lärm, der seinen berechtigten Wiederhall in der Presse fand. Die capriciöse Künstlerin, deren Launen wiederholt jede Berechnung des Directors zu Schanden machten, wurde „wegen Insubordination" entlassen, behielt aber ihre Gage und hatte bis zum 1. April 1860 „als Gast für die Saison" in Altona mitzuwirken. Als sie dort die Bühne wieder betrat, ward ihr ein gußeiserner Lorbeerkranz und ein Paket mit sechs feinen Battisttaschentüchern „zum Trocknen ihrer Thränen" zugeworfen; letztere Spende veranlaßte den öffentlichen Vorschlag: dem Regisseur der Oper, Louis Flerx, in seiner Anspielung auf seine unausgesetzte Thätigkeit als „schwarzer Mann" — der Abänderungen, Heiserkeiten ꝛc. annoncirte — demnächst einen Frack auf die Bühne zu werfen.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

1860, 1. April.

Bei einem so rechthaberischen Manne wie Wollheim mochte Niemand engagirt sein; das Institut litt unter der Proceßsucht seines Directors. Der letztere selbst hat eingeräumt: „das Personal von 1858 trug nicht durchgängig die Elemente der Trefflichkeit in sich, die man in Hamburg beanspruchen darf;" 1859 engagirte er alsdann einen „Künstlerkreis, der jedem Hoftheater Ehre gemacht hätte." Aber wie wurden diese Kräfte benutzt? Wollheim, der in Görner einen trefflichen Regisseur besaß, übernahm dennoch die Regie des Trauerspiels, zu der ihm die technische Praxis, die Uebersicht, der Geschmack fehlte; durch mangelhafte oder ungenügende mise-en-scène ward den Künstlern die Ausführung ihrer Aufgaben lediglich erschwert; die Volksscenen erregten nach der Versicherung eines zuständigen Augenzeugen „immer große Heiterkeit im Publicum". In alten, abgedroschenen, schlecht und ärmlich scenirten Stücken, in der todten Jahreszeit, als Lückenbüßer zwischen italienischen und anderen fremden Sängern ward das arme Schauspiel vorgeführt; war es ein Wunder, wenn sich ihm die Aufmerksamkeit nicht zuwandte? Statt aber die Schuld bei sich selbst zu suchen, klagte Wollheim leidenschaftlich das Publicum an, von dem er

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

einst selbst behauptet hatte: der Geschmack desselben sei durch eine tüchtige Direction leicht zu bilden; und nicht nur bei der Anklage ließ er es bewenden, — auch eine Strafe zu verhängen, fiel ihm ein, indem er die tüchtigen Schauspieler wieder entließ und stümperhafte Anfänger engagirte: „jüngere Talente" wie er sie zierlich nannte!

So mißlich war von vornherein die ganze Unternehmung angelegt, daß man zweifelte, ob sie nicht ein Ende mit Schrecken nehmen werde, noch ehe sie eigentlich Halt und Bestand gewonnen. Daß die innere Ordnung des Geschäftes keine sehr musterhafte war, lehrt die gelegentlich von Wollheim selbst gegebene Notiz: er habe gewisse Rechnungsbelege „im Augenblick nicht finden" können.

Dennoch schien ein freundlicher Stern dem Unternehmen leuchten zu wollen; „bei dem mehr und mehr Platz greifenden Zusammenspiel, welches dem Regisseur Görner verdankt wird, könnte" (so meinte Feodor Wehl 1859 im Februar) „dies Theater aufblühen, sobald die Direction, statt über jedes mißfällige Urtheil zu zetern, oder sich in eine kleinliche Concurrenz mit dem Thaliatheater einzulassen, mit guten Neuigkeiten, einem geregelten Repertoire und einem ergänzten Personal rüstig vorwärts schreiten wollte." Bis dahin war von bemerkenswerthen Novitäten erschienen: „Das Testament des großen Kurfürsten" von Putlitz, worin eine neue Anstandsdame, Frau Emilie Klotz von Königsberg, als Kurfürstin-Wittwe debütirte; ferner „Mondeeaus" von Brachvogel, welches durchfiel, dann Redwitz' „Philippine Welser", mit der vom Theater in der Josefstadt zu Wien herbeigezogenen ersten Liebhaberin Louise Rönnenkamp in der Titelrolle, die nicht genügte;[1] endlich einige Stücke, in denen C. A. Görner Gelegenheit fand, seine Virtuosität als

[1] Gleichwohl blieb sie lange Zeit hindurch Mitglied des Hamburger Stadttheaters. Geboren am 27. Novbr. 1831 als Tochter eines im Westpreußischen concessionirten Schauspieldirectors Burghardt Rönnenkamp, starb sie am 16. April 1878 zu Carlsruhe.

Darsteller des „alten Fritz“ zu beweisen. Eines davon: „In Sanssouci“, hatte er selbst nach einer Novelle bearbeitet; das andere war Bachers „Brautschau Friedrichs des Großen“. Hier hatte der Verfasser das Dramatisiren seines zuvor als Roman erschienenen Stoffes selbst übernommen. Das war die ganze Errungenschaft etwa eines halben Jahres. An „Mondecaus“ knüpft sich noch die Anecdote: daß, als das Drama am 30. September 1859 wiederholt wurde und ein Herr Kleinert den Richelieu gab, Jemand sagte: „Richelieu wird auf dem Stadttheater verkleinert.“ In der Oper wurden bisweilen ähnliche Genüsse geboten; bei der Aufführung der Operette: „Die römische Mauer“ von Cornelius Gurlitt ward am 28. März 1860 das Publicum „nach und nach buchstäblich hinausgesungen“; kurz nachher fiel ein Tenor Milert aus Insbruck jammervoll durch; eine Frau Scherenberg „spielte Mozarts Zerline, denn von Gesang war gar keine Rede;“ ein Heldenspieler Weise erwies sich als „Caricatur Emil Devrients;“ bei der ersten Vorstellung des Schauspiels „Die Anna-Liese“ (4. Mai 1860) hatte man für die weltberühmten Grenadiere des Dessauers sehr ungehörige Statisten genommen und diese noch obendrein so schlecht dressirt, daß sie weder ein noch aus wußten — und so ging es fort.

X. Wolfheims Direction. 1858–1861.

1859. 30. Septbr.

1860. 28. März.

1860. 4. Mai.

Statt dies Sündenregister mit leichter Mühe zu vermehren, wenden wir uns zu den wenigen Novitäten, welche einigermaßen hervorragend waren. Weilens „Tristan“ muthete (am 10. October 1859) im Ganzen doch zu fremdartig an und ward nur zweimal gegeben; „Licht und Schatten“ von Ernst Wichert nannte man „Schatten ohne Licht“ und lehnte es unzweideutig ab (17. Febr. 1860); merkwürdiger Weise meinte die Kritik: der Autor (den man damals so wenig kannte, daß man den Namen „Wichert“ für einen angenommenen hielt) habe seinen Beruf verfehlt; zum Lehrer oder Prediger möge er taugen, zum Dichter nicht. Paul Heyses „Elisabeth Charlotte“ fesselte ebensowenig, wie Eckardts „Schiller“ (1860, 27. Februar); ein Stück, welches der herrschenden Schillerverehrung entgegenkommen wollte. Es enthielt jedoch

1859. 10. October.

1860. 17. Februar.

1860. 27. Februar.

A. Wollheims Direction, 1858–1861.

nur Scenen aus des Dichters Leben, ohne eigentliche Handlung; Goethe (gespielt von Görner), W. H. v. Dalberg, Margarethe Schwan, Frau von Lengefeld, Charlotte von Kalb und einige andere durch ihre Beziehungen zu Schiller bekannte Persönlichkeiten (Körner nicht!) waren um den Liebling der deutschen Nation gruppirt und mühten sich ab, mit diesem „bedeutende" Gespräche zu führen. Hermann Hersch's „Krebsmühle" machte nicht das Glück, wie seine gern gesehene „Anna-Liese" und wäre sogleich abgelehnt worden, hätte Görner nicht auch hier als „alter Fritz" Lorbeeren geerntet; Redwitz' Apotheose des von hellblickenden Volkswirthen längst als veraltet befehdeten Innungswesens: „Der Zunftmeister von Nürnberg" ward ausgegähnt. Außerdem ist nur noch des Versuchs zu gedenken: ähnlich wie es Cornet und Mühling gethan, Possen aus dem 16., 17. und

1859, 30. August.

18. Jahrhundert vorzuführen (30. August 1859), nämlich „Das heiß Eysen" von Hans Sachs, sodann „Die ehrlich Beckin mit iren vermeynten drey Liebsten" von Jac. Ayrer, endlich „Hanswurst Doctor nolens volens", von Mylius (Musik von Haibel).

Die Absicht, eine kräftig-derbe Volkskost mit „Ein' feste Burg ist unser Gott" und „Das Wichtel" (beide von Arthur Müller) annehmbar zu machen, scheiterte an der gar zu holzschnittmäßigen Plumpheit dieser Gemälde; Kleists „Hermannsschlacht", für die Bühne eingerichtet von Feodor Wehl, lieferte

1861. 21. Januar.

am 21. Januar 1861 den Beweis, daß die Darsteller immer noch mit Lust und Liebe dem verloren gegebenen Drama ihre Kräfte zu widmen nicht müde wurden. Denn längst war das Hamburger Stadttheater in eine Balletschule verwandelt, und so wenig Zutrauen hatte das Publicum zu der Ankündigung eines classischen Stückes, daß am 4. Juni 1860 der denk-

1860. 4. Juni.

würdige Fall eintrat: „Kabale und Liebe" vor einer einzigen Person im ersten Range, vor nur sehr wenigen im zweiten Range und im Parket, dagegen allerdings vor einer gut besetzten Gallerie in Scene gehen zu sehen. Bei dieser Gelegenheit wird das seelenvolle Spiel einer jungen Künstlerin gerühmt,

welche kurz vorher vom Stadttheater zu Aachen nach Hamburg gekommen war und hier die Aufmerksamkeit aller Sachverständigen sogleich nachhaltiger auf sich gezogen hatte, als die gleichzeitig mit ihr gastirende spätere Berliner Hofschauspielerin Ida Pellet; dies war Sophie Christ, geboren zu Mainz am 9. September 1836. Zur Freude des Publicums gab daher die Direction, welche beide Schauspielerinnen zur Besetzung des Faches einer ersten Liebhaberin „auf der engen Wahl" hatte, Frl. Christ vor Ida Pellet den Vorzug; jene ward und blieb ein Liebling der Hamburger viele Jahre lang. Schon im Januar 1861 sagte ein dramaturgisches Fachblatt, welches Feodor Wehl 1860 begründet hatte, „Die deutsche Schaubühne" (Heft 1, in dem Aufsatze: „Das Hamburger Stadttheater und seine Mitglieder"): „Sophie Christ zeigt ein bedeutsames Talent für sentimentale Rollen und ist besonders ausgezeichnet in der Kunst des Weinens, worin sie der in dieser Specialität berühmt gewesenen Pariser Künstlerin Dorval an die Seite zu setzen sein dürfte. Ihr Weinen und Schluchzen als Louise in „Kabale und Liebe" möchte auf den deutschen Brettern nicht sobald seines Gleichen haben. Es ergreift und rührt Jeden, der es erlebt. Im Uebrigen ist Frl. Sophie Christ allerdings noch eine Anfängerin, in der das Zeug zu einer bedeutenden Künstlerin liegt, die sie werden wird und muß, wenn sie gute Beschäftigung und die nöthige Ausbildung erhält. Ihr Aeußeres ist originell, und bedeutsam gehoben durch den Glanz großer dunkler Augen. Ihr Organ ist kräftig und volltönend. Was sie vor vielen Mitstrebenden auszeichnet, ist ein gewisser Fonds von Feuer und Leidenschaft, sowie eine Art poetischen Schwunges, der sie nicht nur in der Darstellung ergreift, sondern auch zu Auslassungen auf dem Papiere hinreißt."

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

Für Gäste verausgabte Wollheim seiner Versicherung zufolge jährlich 70—75,000 ℔; Seide spann er dabei nicht. Er selbst ließ den Klageruf erschallen: „Ein Gast, der einen nur

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

irgendwie bedeutenden Ruf hat, bekommt jetzt wenigstens 50 Friedrichsd'or, meist aber die Hälfte der reinen, oft sogar die Hälfte der Brutto-Einnahme; rechnet man nun dazu, daß an den zwischen dem Auftreten des berühmten Gastes liegenden Tagen und denen, die seinem Gastspiel zunächst folgen, das Haus meistens leer ist, die Gagen der engagirten Mitglieder aber dennoch fortlaufen, so kann man ungefähr den Gewinnst der Direction bei solchen Gastspielen berechnen."

Trotzdem schränkte er das Gastspielunwesen nicht ein; die flüchtigste Musterung der von ihm vorgeführten Fremden wird dies darthun. Ein Fräulein Constanze Geiger aus Wien ver-

1859, 4. October.

anstaltete am 4. October 1859 unter Mitwirkung der drei vereinigten Musikcorps der Hamburger Garnison eine quodlibetartige Vorstellung zum Besten der Wittwen und Waisen der in Italien gefallenen österreichischen Krieger. Nur dieses einzige Mal ließ der wichtige Kampf seinen Schatten auf die Bühne des Hamburger Stadttheaters bedeutsam fallen. Das Haus war schwach besetzt; der Krieg Oesterreichs um den Besitz der Lombardei war in Hamburg nicht populär.

Von den Gästen im Schauspiel sind nur wenige namhaft

1859, Mai.

zu machen; im Mai 1859 hastete Marie Seebach in sieben Tagen sechs Rollen ab; die böse Welt sagte, um sich eine Aussteuer zusammenzuspielen. Sie war im Begriff, den Tenoristen Niemann zu heirathen; es geschah am 31. Mai 1859. Im Jahre 1861 gastirte sie dann wieder als dessen Gattin. Frau Lilla v. Bulyovszky von Pesth — eine zu Klausenburg am 25. Mai 1834 geborene Ungarin — konnte mit ihrem fast gebrochen zu nennenden Deutsch, trotz nicht abzuleugnenden Talentes, in Hamburg keinen Boden gewinnen; nach Robert Hellers Worten fehlte ihrem Spiel „der unbefangene Naturlaut wirklicher, nicht studirter Wahrheit". Kaum freundlicher wurde Frau Marie Kierschner geb. Weißhappel vom Hoftheater zu Berlin, aus Wien gebürtig, in Hamburg aufgenommen; man fand zwar ihr Gesicht hübsch, aber ihr Organ abscheulich und ihr Spiel

geistlos. Doch rührten sich die Druckerpressen um ihretwillen; es X. Wollheims Direction. 1858–1861.
erschien ein fliegendes Blatt: „Frau Marie Kierschner, Königl. Preuß. Hofschauspielerin, am Abend ihres letzten Gastspielauftretens auf dem Stadttheater zu Hamburg, 3. Juli 1860," ein 1860, 3. Juli.
Gedicht von elf vierzeiligen Strophen enthaltend; außerdem lithographirte man ihr Portrait. Unter diesem war beweglich zu lesen:

„Thalia stand an Deiner Wiege
Und weihte Dich für jene Siege,
Die Kunst und die Natur gewähren;
Doch die Besiegten fesselst milde
Noch einmal siegend, Du im Bilde,
Um die Erinn'rung zu verklären."

Auch Wilhelm Kunst erschien nicht lange vor seinem am 17. November 1859 erfolgten Tode noch einmal in seiner Vaterstadt, aber er war nur noch der Schatten seiner früheren Größe. Desto geflissentlicher erinnerte er an das, was er einst gewesen; nur er selbst kann zu jener Zeit nachfolgendes Document veröffentlicht haben, welches um des Namens Schiller willen der Vergessenheit entrissen zu werden verdient: 1858, September.

„Herrn Wilhelm Kunst

beehre ich mich, dieses Exemplar von Schillers „Räubern" aus der mir überkommenen Bibliothek meines Vaters, des Verfassers, als Denkmal dankbarer Anerkennung der gestern auf hiesigem Theater ganz ausgezeichnet gegebenen Darstellung der Rolle des Grafen Karl von Moor mit der ganz ergebensten Bitte zu überreichen: Sich des Sohnes des Dichters auch in der Ferne freundschaftlichst zu erinnern.

Ernst v. Schiller,
königl. preuß. Oberappellationsgerichtsrath
Trier, den 8. März 1855. in Cöln."

Kunsts Gastspiel ging fast spurlos vorüber; nur der Hamburger Correspondent vom 28. September 1858 brachte die Notiz: „Ein bekannter Bühnen-Veteran, Herr W. Kunst, der als General Morin im „Pariser Taugenichts" und als Otto von Wittelsbach auftrat, erwarb sich besonders in der letzteren

X Wollheims Direction, 1858–1861.

Rolle durch seine vieljährige, mit Kraft und Lebendigkeit zur Geltung gebrachte Theater-Routine eine sehr beifällige Aufnahme." Das war der Scheidegruß der Vaterstadt an ihren reich begabten, doch unstäten Sohn; einsam, verlassen, starb er in Wien als Bettler.

1859, 16. Septbr.

Im September 1859 gastirte Hendrichs wieder auf dem Stadttheater; als er am 16. jenes Monats als Ludwig Devrient in dem Schwanke: „Eine Gastrolle im Gebirge" auftrat, ereignete sich ein seltsamer Zwischenfall. Der Vorhang rollt auf, die ersten Scenen werden gespielt, da erscheint Hendrichs. Er spricht einiges, wirft dann aber einen Blick auf den Souffleurkasten und schweigt erstarrt . . . „vox faucibus haesit." Das Publicum hält das für eine „Nüance", die es pflichtschuldig bewundert, allein die Pause verlängert sich, bis Hendrichs vortretend, mit der ganzen Würde eines k. Hofschauspielers ausruft: „Verehrtes Publicum! Wir können nicht weiter spielen. Es ist kein Souffleur im Kasten!" Sprachs, neigte sich und verschwand. Der Vorhang fällt. Ein allgemeiner Schreckensschrei nach Director, Regisseur ꝛc. wird laut; der Vorhang geht wieder auf, allein die Scene bleibt leer. Nur aus der Ferne vernimmt man die dumpfe Stimme des Berliner Gastes, der mit tragischem Accente ausruft: „Ich spiele nicht ohne Souffleur!" Dieser wurde endlich herbeigeschafft, und nun begann das kleine Stück von vorn — diesmal ohne Unterbrechung.

1861, April.

Emil Devrient, 1858 mit so großer Herzlichkeit aufgenommen, machte nur wenige Wochen nach Hendrichs unter Wollheims Direction ebenfalls Furore und zog das Publicum beharrlich zu den Aufführungen classischer Stücke herbei; im April 1861 erschien auch sein Rival Bogumil Dawison, dessen Ruf sich einst von Hamburg aus verbreitet hatte. Er spielte bei einer Durchschnittseinnahme von je 1062½ ℔ sechs seiner bekannten Paraderollen: Othello, Narciß, Hamlet, Richard III. u. s. w.; nach beendigtem Gastspiel auf dem Stadttheater trat er noch an einem Abende im Thaliatheater auf. Auch diesmal

verhielt sich die Kritik seinen Darstellungen gegenüber kühl; die Jahreszeiten z. B. sagten: Dawison müsse „Allen mißfallen, die sich nicht durch Effecthascherei verblenden lassen"; er sei als Künstler „auf arge Abwege" gerathen, seine „Gespreiztheit", sein „falsches Pathos", vor Allem aber „sein jüdisch-polnischer Dialect" sei unerträglich.

Robert Heller vertrat ähnliche Ansichten. Er legte dieselben unumwunden, aber in durchaus schonender Form dar; jene Citate aus den Jahreszeiten wird man viel schärfer finden, als Hellers Urtheil über Dawisons Othello: „... Seine Sprache klang hart, und exotisch accentuirt in der gelassenen Rede; im Pathos schlug sie in ein schreiendes Singen über, wo hindurch die einzelnen Worte nur mühsam zu erkennen waren. Seiner Auffassung des Charakters fehlte es nicht an Geist, und die Durchführung war von einer Energie, der wir uns dankbar zu erzeigen hätten; aber wir vermögen nicht auf die Unbefangenheit einer künstlerischen Leistung zu verzichten, und wollen weder in den Einzelnheiten die Absicht merken, noch im Ganzen die Linien jener Schönheit vermissen, welche die Poesie des Furchtbaren am allerwenigsten entbehren kann."[1]

Dieser wohlmotivirte, in keiner Sylbe gehässige oder gar persönliche Bericht hatte gleichwohl die ungeahnte Folge, den Schauspieler in eine wahre Berserkerwuth zu versetzen. Von dieser ganz überwältigt, taub für die Stimme der Vernunft, richtete er an Robert Heller folgenden Brief:

„Hamburg, 15. April 61.

Herrn Dr. Robert Heller,

hier.

Nachdem ich gestern mein Gastspiel am Stadttheater beschlossen, gestatte ich mir, einige Worte des Abschiedes an Sie zu richten.

Der Erfolg, den ich errang, war, bedenkt man, daß das Publicum nicht mehr gewohnt ist, dort ernste Darstellungen zu sehen, bedenkt man den Mißcredit, in welchem dies Institut steht, ein sehr großer.

[1] Feuilleton der Hamburger Nachrichten Nr. 81 vom 5. April 1861.

X. Wolfheims Direction, 1858–1861.

Der Besuch steigerte sich, und gestern schloß ich unter jubelndem Beifall bei überfülltem Hause.

Ihre Angriffe gegen mich, von denen ich nur den Othello-Aufsatz gelesen, vermochten mir also weder materiell noch künstlerisch zu schaden, wohl aber haben sie viel dazu beigetragen, Sie in der Meinung der Besseren noch um ein Bedeutendes herabzusetzen.

Seit einer Reihe von Jahren benutzen Sie jede Gelegenheit, an mir Ihre Bosheit auszulassen. Sie thun dies auf eine ebenso kleinliche, als hämische Weise, und auch vor der Lüge schrecken Sie nicht zurück. Man sagt, Sie wollten auf diese Art Ihren Freund Laube rächen, dessen galoppin Sie sein sollen. Ist das wahr — noch zaudere ich, Ihnen dies Motiv unterzulegen — so werden Sie sich schwerlich den Beifall ihres Meisters erwerben. Längst schon hat Laube aufgehört, Böses von mir zu sprechen, und ich selbst halte seit Jahren denselben objectiven Standpunct ein; wir sind eben *anständige* Feinde.

Indeß, es macht Ihnen Spaß, über mich herzufallen — gut. Wenn Sie Ihre Angriffe nur klüger einrichten wollten! Cynisch und plump wie sie sind, verfehlen sie ihr Ziel und täuschen den Blödesten nicht. Ihr Artikel über Othello z. B. ist nicht nur durch und durch geistlos, nein, er ist gradezu ungeschickt und — albern. Wer hieß Sie denn aber auch von Shakespeare sprechen! Mögen Ihnen seine Manen verzeihen, was Sie von einem seiner größten Meisterwerke gefaselt! Unter uns, selten noch sah ich die Ignoranz mit dieser Selbstgefälligkeit und Anmaßung sich breit machen!

Wollte ich Ihnen öffentlich antworten, ich könnte Sie sehr lächerlich machen. Aber seit den 24 Jahren, die ich beim Theater bin, habe ich noch niemals einen Recensenten, wäre er noch so ungerecht über mich gewesen, geantwortet, und auch Ihnen, mein Herr, will ich diese Ehre nicht anthun. Ich räche mich auf meine Weise. Als ich im Jahre 1852 in Wien zum ersten Male Richard III. spielte, schrieb ein Herr R . . . . . ß, auch [1] ein erbärmlicher Wicht, in der dortigen „Presse" ungefähr: „Wir haben schon viel Schlechtes gesehen, aber etwas so Nichtswürdiges, wie dieser Richard, ist uns noch nicht vorgekommen," ꝛc. Dies Urtheil ließ ich ruhig *abdrucken*, und Sie finden es in meiner Biographie in Brockhaus' „Unsere Zeit" I. Band, 1. Heft. Vielleicht erweise ich auch Ihren Stylübungen einmal diese Ehre. Jedenfalls

[1] Dieses Wort ist im Original, dem obiger Abdruck folgt, mit besonders hervorstechenden Zügen geschrieben, aber dann fein durchstrichen. „Unsere Zeit" (Leipzig, 1857) I, 64, nennt den Wiener Schriftsteller: Raudnitz.

werden sie sich piquant genug ausnehmen, und eines Tages, wenn wir Beide todt sind, wenn mein Name, wie ich es von Gott erhoffe, unter den Besseren der Schauspielkunst mit Ehren genannt wird, und der Ihrige noch höchstens in den alten Rechnungen des „Hôtel de Belvedère“ zu finden sein wird — wird vielleicht der oder jene Kunsthistoriker Ihrer „Urtheile“ über meine Darstellungen lächelnd als „Curiosum“ erwähnen.

Ich bitte Sie nur, mein Guter, fortzufahren auf diesem Wege; nur gebe ich Ihnen, wie gesagt, den wohlgemeinten Rath, wenn Sie mir wirklich schaden wollen, es klüger und vorsichtiger anzufangen. Z. B. wenn Sie eine Vorstellung „beurtheilen“ wollen, gehen Sie nicht nach dem 3. Acte fort, wie in „Othello“, oder kommen Sie nicht erst zum 3., wie in „Richard“. Ich glaube es Ihnen, es ist schwer, sich von einem guten Nachtisch zu trennen, aber bedenken Sie, daß die Leute im Parterre Sie kennen, und daß bei solchem Gebahren auch der Einfältigste gleich weiß, was er von Ihnen zu halten hat.

Noch muß ich Ihnen gestehen, daß ich diesen Brief einem Freunde gegeben, und daß ich viel von dessen Indiscretion fürchte, so daß es mich gar nicht wundern sollte, wenn in diesem Augenblicke vielleicht schon Hunderte von Abschriften in Hamburg circulirten.

Leben Sie wohl, Herr Doctor; meine Hochachtung kann ich Ihnen leider nicht ausdrücken.

B. Dawison.“

Der Schauspieler beging den Streich, diesen Brief lithographiren und zu Tausenden in der Stadt verbreiten zu lassen.

Robert Heller antwortete durch eine Herausforderung zum Duell; als Secundanten wählte er den ihm befreundeten Dr. jur. Hermann Eberstein. Dieser ward erst am Morgen des 17. April von Dawison empfangen, der sich „auf Ehrenwort“ verpflichtete, sich zu stellen, „sobald er in Schwerin und Darmstadt seiner contractlichen Gastspielverpflichtungen ledig sei.“ Tags darauf war jedoch die Sache der Polizei in Hamburg denuncirt, welche sich ins Mittel legte; in Folge hiervon reiste Robert Heller mit seinem Secundanten am 20. April nach Schwerin, setzte Dawison von den seitens der Hamburger Polizei zur Verhinderung des Zweikampfs unternommenen Schritten in Kenntniß und forderte ihn auf, sich in Schwerin zu duelliren.

Der Künstler lehnte dies ab, da er zuvor in Dresden

X. Wolfheims Direction, 1858–1861.

letztwillige Verfügungen treffen müsse; inzwischen hatte die Gattin Dawisons[1] Robert Heller in dessen Hôtel aufgesucht und sich bemüht, ihn zu einem friedlichen Ausgleich zu bestimmen. Plötzlich erschien der Hoftheaterintendant v. Flotow (der Componist), um die Mittheilung zu machen: der Großherzog von Mecklenburg sei von Hellers Anwesenheit und Absicht unterrichtet, verbiete das Duell und habe ihm, dem Intendanten, „eventuell sämmtliche Behörden zur Verfügung gestellt." Heller mußte folglich mit seinem Secundanten unverrichteter Sache wieder abreisen. Nun ergingen schriftliche Anmahnungen an Dawison, sein Ehrenwort einzulösen, allein dieser antwortete: „nachdem jetzt aus der Ehrensache ein Scandal geworden, denke er nicht ferner an ein ernsthaftes Rencontre." Gleichzeitig verwies er seinen Gegner an seinen bevollmächtigten Advocaten in Dresden, während er öffentlich erklärte: „Robert Heller sei von dem Duell zurückgetreten."

Aber bereits am 18. April — zugleich mit der ostensiblen Anzeige: „er werde seinen Pflichten gegen Heller genügen," — hatte Dawison an den ihm befreundeten Schauspieler Heinrich Marr ein vertrauliches Schreiben des Inhalts gerichtet: „es sei gar nicht seine Absicht, sich Heller im Ernste zu stellen;" das seinen Verfasser schwer compromittirende Schreiben enthielt die Worte: „Ihnen gegenüber brauche ich nicht Comödie zu spielen." Nachdem nun jene Erklärung: Heller sei von dem Duell zurückgetreten, veröffentlicht war, begab sich Dr. Hermann Eberstein zu Marr, der schon früher in der Angelegenheit eine Vermittlerrolle gespielt hatte, und legte ihm „auf Ehrenwort" die Frage vor: „ob Marr irgend etwas bekannt sei, was Dawisons Behauptung von einem angeblichen Rücktritte Hellers rechtfertigen könne?" Marr, welcher (wie er sagte) „sich nicht zum moralischen Complicen des Dawisonschen Rückzugs machen

[1] Des Künstlers zweite Frau. Die erste, Wanda, geb. Ostoja-Starzewka, war zu Dresden am 23. Octbr. 1859 verstorben.

wollte," mußte diese Frage mit Nein beantworten; als Dawison hierüber öffentlich Klage führte, rechtfertigte sich Marr durch den an ihn gerichteten vertraulichen Brief vom 18. April. Mit einer entsprechenden Erklärung Marrs wurde dieser Dawisonsche Brief in den Hamburger Nachrichten abgedruckt. Damit war Robert Heller glänzend gerechtfertigt; „Herr Dawison hatte also nur Comödie gespielt; Comödie mit seinem Ehrenworte!" so hallte es in der gesammten deutschen und ausländischen Presse wieder, denn die „Affaire Heller-Dawison" war rasch zur cause célèbre geworden. Sie schadete dem Künstler auch in seinem Engagement; als er nach derselben zu Dresden in der Rolle des Mephisto zum ersten Male wieder auftrat, ward er ausgezischt bei den Worten:

„Heraus mit Eurem Fledermisch!
Nur zugestoßen! Ich parire."

Zahllos, wie die deutschen und nicht-deutschen Journal-Artikel, von denen im Archiv der Hamburger Nachrichten[1] ein kleiner Berg vorhanden ist, waren auch die Caricaturen und Spottgedichte, welche in Witzblättern über die Angelegenheit erschienen; das St. Pauli-Tivoli-Theater gab im Juni 1861 eine Vaudeville-Burleske: „Robert und Bockmihl, die lustigen Duellanten." Eine Bühne der Hansastadt betrat Dawison nach seinem Zusammenstoß mit Robert Heller nicht wieder; unter Wollheims Direction des Stadttheaters gastirte er daselbst zum letzten Male.

Zu den sonstigen Gästen zählten auch Engländer und Franzosen; von diesen letzteren konnte eigentlich nur Demoiselle Dejazet Anspruch auf Beachtung erheben. Das Unglaubliche ward aber den erstaunten Hamburgern bescheert durch — vierfüßige Künstler, im gewöhnlichen Leben Pferde genannt, welche ihre Leistungen auf den weltbedeutenden Brettern des Schröder-

[1] Dort ist auch das Original des Dawisonschen Briefes an Robert Heller, vom 15. April 1861, niedergelegt.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

schen Musentempels dem Publicum zu wiederholten Malen in Balleten oder Melodramen vorstampfen durften. Gleich 1858 gaukelte die Tourniairesche Kunstreitergesellschaft; ihr Haupttreffer betitelte sich: „Marco Spada, der Banditen-Chef;“ großes Ballet in fünf Tableaux mit Evolutionen und Gefechten zu Pferde und zu Fuß. Den großen Räuber Marco Spada stellte Tourniaire selbst vor; er hatte das Mißgeschick, daß ein werthvolles Pferd auf der Bühne mit ihm stürzte und den Hals brach. 1860 folgte der Tourniaireschen eine amerikanische Akrobatentruppe, „Wunder der Felsengebirge“ geheißen; endlich, im December 1861, erschien noch an neun Abenden die Gesellschaft Loisset. „Die Männer der Mitternacht, oder eine Schreckensnacht unter Straßenräubern,“ große melodramatische Pantomime mit Tanz, Gefechten und Reiter-Evolutionen — mit dieser Großthat und mit einem ähnlichen Spectakel: „Garibaldi“ genannt, schloß der deutsche Dichter A. E. Wollheim seine Wirksamkeit als Director des Hamburger Schauspiels ab; sein Theater war längst nichts mehr als ein Gegenstand des Spottes. Wie das Drama, so war auch die Oper systematisch ruinirt; schon seit dem Mai 1861 glichen ihre Aufführungen „wahrhaftigen Possen. In Ermangelung eines Chors hatte man Statisten in Garderobe gesteckt, die den Mund convulsivisch aufrissen — aber nur, um über ihre Collegen zu lachen, denen es dann ebenso erging, bis endlich das ganze Publicum von der Heiterkeit angesteckt ward.“ Bei einer Darstellung der „Stummen von Portici“ (27. Mai 1861) „kamen Publicum und Mitwirkende nicht aus dem Lachen.“

1858.

1860.

1861, December.

1861, Mai.

1861, 27. Mai.

Drei erste Capellmeister hatte Wollheim in den drei Jahren seiner Direction: Carl Eschborn, den Vater jener ehrlichen Mannheimerin, die sich Frassini nannte; dann Stolz, endlich Neswadba. Abgesehen von dem freundlichen Eindrucke, den Maillarts „Glöckchen des Eremiten“ am 6. Januar 1861 machte, errangen die Neuigkeiten der Oper mit einer einzigen Ausnahme nur Achtungserfolge. Am 27. November 1858 ging in Scene:

1861, 6. Januar.

1858, 27. Novbr.

„Jaguarita, die Indianerin", von St. Georges und Leuwen, Musik von Halevy; das überhaupt hier zuerst in Deutschland gegebene Werk sprach wenig an. Nicht viel besser erging es am 1. December 1859 Flotows „Müller von Meran", der sich nur durch Kaps' wackere Leistung als Müller Matz kurze Beliebtheit sicherte. Dieser Sänger, der sich mit Wollheim nicht vertragen konnte, äußerte 1860 den Entschluß: von seiner theatralischen Wirksamkeit zurückzutreten, führte denselben aber nicht aus, sondern einigte sich mit der Direction aufs neue. Am 31. August 1860 gab er dies als Bandit Barbarino in seiner „Benefiz- und Abschiedsvorstellung" zu allgemeiner Freude mit dem Zusatze kund: „die Differenzen zwischen der Direction und ihm seien soeben ausgeglichen, und er werde auch ferner nach besten Kräften an dieser Bühne thätig sein." Eine Stimme aus dem Parterre antwortete schlagfertig: „Natürlich; ultimo werden alle Differenzen ausgeglichen." Der Börsenwitz erregte schallendes Gelächter.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

1859, 1. Decbr.

1860, 31. August.

Neben Kaps wirkte noch ein junger Tenorist, der sich durch feines, sorgsames Spiel bald Anerkennung erwarb: Bodo Borchers, aus Northeim gebürtig. 27 Jahre alt, heirathete er am 12. Februar 1862 zu Hamburg die 25jährige Sängerin Marie Litarscheck genannt Lita aus Wien, ein beliebtes Mitglied der Hamburger Bühne. Louise Lichtmay, „die Dame mit den zwei schönsten Sylben im Namen," wie ein Recensent sie nannte, konnte das Fach der Primadonna damals noch nicht genügend ausfüllen, war aber schon eine beachtenswerthe Künstlerin. Eine andere Primadonna war Laura Mathilde Steeger, gebürtig aus Stönitzsch in Sachsen; sie heirathete am 2. August 1860 den Hamburger Arzt Dr. med. Sohège. Von den übrigen Kräften der Oper konnte ein talentvoller Anfänger, der Bariton Zottmayer, ferner der mit schöner, weicher Tenorstimme begabte Franz Himmer, konnten endlich Auguste Spohr, Elise Schmidt, Georgine Schubert u. A. wohl den triftigsten Anspruch auf Beachtung erheben; wichtige Fächer gelegentlich gar nicht

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

zu besetzen und Gäste für dieselben kommen zu lassen, war unter Wollheim nichts Ungewöhnliches.

1860, October.

Roger entzückte im October 1860 wie immer, obwohl er (geb. am 27. August 1815) damals bereits 45 Jahre zählte. Gumberts süßliches Lied: „O bitt' Euch, liebe Vögelein" erregte, von ihm gesungen, Enthusiasmus. Ein Theil der Anziehungskraft, die er noch übte, kam vielleicht auch auf Rechnung seines tragischen Schicksals; im Jahre 1859 hatte er durch einen Unfall auf der Jagd den rechten Arm verloren. Derselbe ward aber durch einen meisterhaft gefertigten künstlichen Arm täuschend ersetzt; nun wollte Jedermann Roger hören, sein Spiel mit dem linken und noch mehr sein Hantieren mit dem rechten Arme bewundern. Beide, Roger wie sein künstliches Glied, waren „an der Tagesordnung"; der Italiener Emanuel de Carion, gleichfalls ein ausgezeichneter Tenor, hatte mit der Erinnerung an Roger doch zu kämpfen. Dieser ist später nicht mehr nach Hamburg gekommen; er verabschiedete sich mit den liebenswürdigen, in gutem Deutsch vorgetragenen Worten: „In der weißen Dame habe ich den Satz zu sprechen: ‚Ich möchte wohl von Eurer Familie sein!' Hier, vor einem Publicum, das mich so freundlich behandelt, erlaube ich mir die Worte zu wiederholen: ‚Ich möchte wohl von Ihrer Familie sein!'" — Carl Formes

1860, September.

verabschiedete sich 1860 im September gleichfalls für immer von den Hamburgern, um in das Land der Freiheit, nach Amerika, zu ziehen. Er wurde in San Franzisco Gesangslehrer. — Daß mit Lorinis italienischer Truppe unter Wollheims Directorat die da-

1860, April.

mals 21jährige Desirée Artôt (im April 1860) zuerst in Hamburg erschien und großen Beifall fand, daß ferner mit dem Impre-

1860, October.

sario Merelli Signora Trebelli (October 1860) „kam, sang und siegte", obwohl es einiges Befremden erregte, daß sie sich auch als Graf Almaviva („Barbier von Sevilla") zeigte, verdient noch

1861, April, December.

aufgezeichnet zu werden; Desirée Artôt kam im April und December 1861 wieder und brachte der Direction überfüllte Häuser und glänzende Einnahmen, besonders als Regimentstochter.

Der volle Sonnenglanz ungetrübten Erfolges ruht, wie bereits angedeutet, nur auf einer einzigen Opernnovität, welche Wollheim zur Erscheinung brachte; es war Meyerbeers „Dinorah", vielleicht auch die darin auftretende Ziege, welche am 11. Januar 1860 diesen Erfolg errang. Den Brückeneinsturz nebst Wassersprudel, welcher den Knalleffect des zweiten Actschlusses bildet, hatte der Maschinist Mühldorfer aus Mannheim hergestellt und dafür 4250 ℔ Cour. erhalten; überhaupt war an die Ausstattung viel gewendet worden. „Dinorah", die Ballete „Eleonor" und „Faust" hatten zusammen gegen 50,000 ℔ verschlungen; nur jene Oper brachte ihre Kosten wieder ein, denn sie konnte längere Zeit hindurch bei erhöhten Preisen immerfort wiederholt werden. Auf drei Nebentheatern veranlaßte sie Parodieen: „Linorah, oder Die Wallfahrt nach der Oelmühle," von J. P. Lyser; „Trinorah, oder Die Wallfahrt nach der Uhlenhorst;" endlich „Fi-Norah, oder Die Wallfahrt nach dem Windmühlenberge."

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

1860, 11. Januar.

Die Titelpartie in Meyerbeers Oper ward nach und nach von einer Reihe mehr oder minder tüchtiger Künstlerinnen gesungen; zuerst von Georgine Schubert, welche binnen wenig Wochen 30 Mal darin auftrat; dann von Natalie Frassini (als Gast von Coburg), endlich von Anna Eggeling (als Gast von Braunschweig). Letztere, in Wahrheit eine ebenso stimmbegabte, wie trefflich geschulte Sängerin, wußte einem zeitgenössischen Berichte zufolge „im ganzen Publicum die Ansicht geltend zu machen: daß durch sie erst die Dinorah in richtiger, dem Sinne des Componisten völlig entsprechender Auffassung vorgeführt wurde; gab Frl. Schubert diese Wahnsinnige mit zu viel schüchterner Jungfräulichkeit, Frl. Frassini aber mit zu dämonischer Leidenschaft, so wußte Frl. Eggeling zwischen beiden die rechte Mitte zu halten und hinsichtlich des Gesanges in manchen Nummern die erste ihrer Vorgängerinnen zu übertreffen." Den Ziegenhirten Hoël gab Zottmayer.

Mit Ballets und Gästen im Ballet (von denen die Tän-

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

zerin Albina di Rhona eine Zeitungsfehde anzettelte, weil ein Recensent sie bei ihrem wahren Namen — Alwine Aaron — zu nennen wagte), wurde das Publicum theilweise bis zur Uebersättigung heimgesucht. Außer „Eleonor“ und „Faust“, welches ganz dem Drama Goethes folgte, inscenirte man einen „Feensee“, nach Auber; ferner das große komische Zauberballet: „Das Geisterschiff, oder der fliegende Holländer“, mit Dialog und Gesang, dessen Text Wollheim selbst verfaßt hatte. Dem witzigen Berichte der Reform zufolge „fuhr das Geisterschiff, Capt. Wollheim, vom Februar bis Mai 1861 bestimmt, gleich

1861, 21. Februar.

beim Auslaufen (21. Febr.) hart an der Klippe des Fiasco vorüber auf der Sandbank der Langenweile fest, da der Capitän ausgelaufen war, ehe dasselbe vollständig aufgetakelt und kalfatert sein konnte. Etwa um 9 Uhr Abends wurde das Fahrwasser seicht, die Passagiere retteten sich, indem sie zahlreich über Bord sprangen.“ Am 22. Februar blieb dann die Bühne „wegen Reparaturen am Maschinenwerk und Aenderungen in der Musik“ geschlossen, und am 23. Februar „machte

1861, 23. Februar.

das Geisterschiff eine günstige Fahrt; glücklich erreichte es den Hafen des Beifalls.“ In dem Ballet „Sitala, das Gaunlermädchen“, bot ein Tänzer als „Chef einer Gaunlerbande“, unterstützt von seinen Kameraden, in einer „grande scène des jongleurs“ im Laufe auf der Kugel u. s. w. Productionen dar, die des schönsten Circus würdig gewesen wären; sogar an den Localpatriotismus appellirte die Tanzkunst, mit dem Ballet: „Harlekin und die Elbnixe.“ Nicht einmal den Jahrestag der

1860, 18. October.

Leipziger Völkerschlacht glaubte die Direction 1860 würdig feiern zu können ohne ein Ballet: „Die Sirene.“ Neben diesem ward Schillers Gedicht „Die Schlacht“, zu welchem der Regisseur Flerx lebende Bilder gestellt hatte, vom Schauspieler Hänseler in der Maske eines Invaliden von 1813 vorgetragen. Den Beschluß machte Drehers Melodrama „Theodor Körner.“

1859, 18. October.

Zum 18. October 1859 hatte Wollheim — französischen Waffenruhm durch Vorführung der „Jungfrau von Orleans“

verherrlicht; ohne alle Fühlung mit dem Volke, beachtete er es nicht, daß Hamburg grade diesen Tag doppelt freudig beging, denn man feierte am 18. October 1859 das Richtfest der St. Nicolaikirche. Ferdinand von Schills fünfzigjähriger Todestag (31. Mai 1859), dem man z. B. in Braunschweig durch Gottschalls umgearbeitetes Trauerspiel „Ferdinand v. Schill" Weihe verlieh, war übersehen worden. Auch von einer planvoll und regelmäßig ins Werk gesetzten Geburtstagsfeier deutscher Dichter war keine Rede; am 11. November 1860 mit „Wallensteins Lager" und „zur Nachfeier" des Schillertages mit „Turandot" (12. November 1860) zu erscheinen (die einen recht guten Eindruck erzielte), konnte um so weniger als künstlerische That gelten, als das hundertjährige Geburtsfest Schillers von der Bevölkerung Hamburgs unvergleichlich bedeutsam begangen war.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

1860, 11. Novbr 12. Novbr.

Wie des Dichters Geist einst mit unsichtbarer Gewalt das Joch der Zwingherrschaft zerbrechen und die Schlachten der Befreiung schlagen half, so war sein Name auch jetzt wieder das Losungswort für die edelsten freiheitlichen Bestrebungen; der 10. November 1859 sollte dafür Zeugniß ablegen. Die deutschen Regierungen, fast ohne Ausnahme seit 1848 doppelt liebevoll beflissen, den beschränkten Unterthanenverstand gehörig zu bevormunden, ahnten die Bedeutung des Schillercultus sehr genau; das amtliche Organ so ziemlich der schlechtesten dieser Regierungen, der hannoverschen, sprach in ohnmächtigem Ingrimm über die Gefühle der Nation das treffende Wort: diese Säcularfeier der Geburt Schillers sei lediglich eine „idealisirte Revolution."

1859, 10. Novbr.

Und so war es. Man wollte die hohen Ideale des Dichters endlich lebendig sehen; man erstrebte ein großes, einiges Vaterland, frei von der geltenden Willkürherrschaft.

„Denn da, wo die Gerechtigkeit regiert,
Da freut sich Jeder, sicher seines Erb's,
Und über jedem Hause, jedem Thron
Schwebt der Vertrag wie eine Cherubswache.'

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

Ein Dichter, der noch sterbend dieses schöne Wort gesprochen, konnte dem Staate der Reaction freilich nur in tiefster Seele verhaßt sein; aber so stark, so unwiderstehlich war die Strömung des Volkswillens, daß sie die Regierungen überall mit in ihren Strudel riß. Widerstrebend folgte auch die Hamburgische; noch immer war die Partei der Frömmler mächtig genug, die um der Schillerfeier willen vielfach gewünschte Verlegung des auf den 10. November 1859 festgesetzten Bußtages, wie solche gar nicht einmal etwas Neues war, zu hintertreiben. Um so entschiedener demonstrirte die Bevölkerung der Stadt zu Gunsten Schillers, zu Gunsten der „Gedankenfreiheit", die er gewollt, und der Freiheit und Einigung Deutschlands.

Es scheint, daß an vielen Orten des Vaterlandes ein deutliches Bewußtsein von der absoluten Ohnmacht geherrscht habe, welche das Theater wichtigen Gedenk- und Weihetagen gegenüber von jeher zu zeigen gewohnt war. Wenigstens wurde in mancher Stadt — sogar in Residenzen — das Schauspielhaus vom Schillerverein des Ortes gemiethet, damit durch seine Betheiligung eine würdige Feier gewährleistet sei. Auch Wollheim ließ sich den Haupttheil der Schillerfeier durch einen Contract mit dem vaterstädtischen Festcomité aus der Hand winden; nur eine „Vorfeier" am „ersten" und „zweiten Tage der Schillerwoche" (7. und 8. November 1859) veranstaltete das Institut aus eigener Kraft.

1859, 7. 8. Novbr.

Bei festlich erleuchtetem, ausverkauftem Hause ging nach C. M. v. Webers Jubel-Ouverture und einem von Th. Gaßmann gedichteten, von Louise Rönnenkamp gesprochenen Festprologe (illustrirt durch Bilder aus Schillers Leben) „das Lied von der Glocke" mit Musik von Lindpaintner in Scene. Daran reihte sich Schillers wundersam-herrlicher „Prolog zu Wallenstein", gesprochen — nicht, wie es Schiller gewollt, von einem Manne, sondern — dem Sinne der Dichtung ganz zuwider — von einer Dame (Fräulein Ledner); hierauf erscholl eine Festouverture, endlich folgte unter Mitwirkung der drei Musikcorps der Hamburgischen Garnison, neu einstudirt, „Wallensteins Lager," das

durch ein lobenswerthes Ensemble und eine treffliche Einzelleistung Görners (als Kapuziner) erfreute. Im Ganzen standen am Schlusse des „Lagers" über hundert Musiker auf dem Theater, welche das Reiterlied anstimmten; leider hatte Wollheim seiner oft bethätigten Pferdeliebhaberei in so fern nachgegeben, als er zwölf Berittene aufziehen ließ.

Unter den Nummern dieses Programms erzielte der Schluß des Gaßmannschen Festprologs — „Schillers Apotheose" — stets die gewaltigste Wirkung. Man sah das Theater, von der zweiten Coulisse an, um zwei Fuß erhöht, und bis zur Höhe von sechs Fuß nach dem Hintergrunde zu emporsteigend. Das Ganze, entsprechend decorirt, stellte ein rothes, goldverziertes Sammtkissen dar, auf welchem im vollen Umfange der großen Bühne ein Lorbeerkranz mit ellenlangen Blättern lag, gebunden durch eine riesige Atlasschleife, die Schillers Namen nebst seinem Geburts- und Sterbetage in goldener Stickerei zeigte. Zwischen den Blättern ragten, gleichsam als Blüthen, die in leichtverständliche Gruppen gestellten Hauptfiguren Schillerscher Dramen empor; den inneren Raum des Kranzes füllten Kindergruppen mit den Emblemen der bekanntesten Gedichte: der Glocke, dem Handschuh u. s. w. Hinter dieser zweiten Bühne erhob sich eine fast bis zu den Soffitten aufragende dritte, auf der man Apoll mit den Musen bemerkte, welchem Schiller an der Hand der Poesie über eine goldene Treppe entgegengeführt wurde. Die Gestalt des Dichters verkörperte Friedrich Dettmer sehr glücklich; außer ihm waren mehr als siebenzig Personen in diesem lebenden Bilde beschäftigt. Bei der dramatischen Darstellung der „Glocke" sprach Dettmer den Meister, Frau Pollert die Meisterin und Bernhardy den ersten Gesellen; der zuletzt genannte übernahm auch später an Görners Stelle den Kapuziner im „Wallensteinschen Lager".

Diese „Vorfeier" wurde im Laufe des November neun Mal dargestellt, und zwar am 7., 8., 13., 14., 15., 16. November; darauf am 18. November „zum letzten", am 22. „zum

X. Wolfheims Direction, 1858–1861.

allerletzten" und am 26. November „zum unwiderruflich letzten Male". Sie trug mit den vier anderen Schiller-Abenden zusammen 22,089 ℔ 9 ß, also durchschnittlich jeden Abend 1700 ℔ Cour. ein; die Billets wurden fast zu einem Börsenartikel, und so entschieden drückte das Publicum seine Willensmeinung aus: „nichts zu sehen, noch zu hören, als was von Schiller stammte oder auf ihn Bezug hatte," daß selbst bei Emil Devrients Gastspiel das Haus merklich schwächer besucht war, wenn er nicht in Schillerschen Stücken auftrat. Sogar den Tell, für den er sich wenig eignete, mußte er (am 21. November) spielen, und außerdem vor einer Kopf an Kopf gedrängten Menge am 17. November 1859 eben den Posa, mit welchem er am 17. Mai 1838 eine Einnahme von — 90 ℔ erzielt hatte.

1859. 21. Novbr. 17. Novbr.

Am 10. November 1859, wie am Abend vorher, war das Theater geschlossen; „heute ein Bußtag!" — an diesem Dogma hatte nicht gerüttelt werden dürfen. Desto fröhlicher prangten die Straßen Hamburgs am nächstfolgenden Tage im Festgewande; Festgeläut ertönte von allen Thürmen; unzählige Flaggen und andere Decorationen zierten die palastartigen Häuser, wie die unansehnlichsten Wohnungen entlegener Gassen; auf dem Alsterbassin lagen viele bunt bewimpelte Fahrzeuge vor Anker, und der Hafen, dieser Stolz der Stadt, zeigte sich im reichsten Flaggenschmuck. Ueberall, an Fenstern und auf Balconen, sah man bekränzte Schillerbüsten; Büsten Goethes und Gutenbergs waren oft daneben ausgestellt. Auch das Stadttheater war schön geschmückt, und am Abend des 11. November fand daselbst, im festlich erleuchteten und verzierten Hause, die vom Hamburger Schillercomité veranstaltete Gedächtnißfeier des Dichters statt: Erster Satz der Sinfonia eroica; Festrede von Dr. Gabriel Rießer; Chorlied von Beethoven; Lebende Bilder aus Schillerschen Dichtungen, gestellt von Mitgliedern des Hamburger Künstlervereins und ausgeführt von Dilettanten; zuvor ein Prolog von Bernhard Endrulat. Endlich, als Schlußnummer, Händels Krönungshymne.

1859. 11. Novbr.

Dieſe „Gedächtnißfeier" verlief ungemein würdig. Dank der Energie des Regiſſeurs Görner, der die Leitung des Ganzen übernommen hatte, glückte bereits die Generalprobe der lebenden Bilder (am 11. November, Nachmittags 2 Uhr) vollſtändig; nach derſelben blieben die Mitwirkenden beiſammen, ſtärkten ſich durch ein frugales Mahl und hörten, wie das Publicum ſich verſammelte. Schon das Aeußere des Theatergebäudes ſtrahlte im blendendſten Feſtglanze; ein ebenſo großartiges Bild gewährte der Anblick des hell erleuchteten Zuſchauerraumes. Die Brüſtung jedes Ranges ſchmückte eine bunte Drapirung oder ein ſchönes Laub- und Blumengewinde, ſo daß der Geſammteindruck der eines zum freudigſten Feſte hergerichteten Kunſttempels war — vollends, als ſich um ſechs Uhr der Vorhang hob. Nun erſchien der ganze Raum, Auditorium und Scene, wie ein einziger rieſenhafter Saal, denn vorn auf der Bühne ſaßen im Halbkreiſe die Damen des Singechors, während der Hintergrund und die Seitenräume, die Couliſſen entlang, durch die bei dem Geſange mitwirkenden Herren ausgefüllt waren. Ganz vorn ſtand die Rednerbühne. X. Wolfheims Direction, 1858–1861. 1859, 11. Novbr.

Stürmiſchen Beifall fanden beſonders die neun lebenden Bilder zu Scenen aus Schillers Werken; jedes derſelben mußte zweimal, das Bild aus der „Glocke" ſogar dreimal gezeigt werden. Die freudig bewegte Stimmung, in welcher das Publicum nach dem Verhallen der Händelſchen Krönungshymne (mit paſſend verändertem Texte) das Haus verließ, erhielt draußen neue Nahrung durch eine der glänzendſten Illuminationen, die das ſtolze Hamburg je veranſtaltet hat; natürlich war auch das Schauſpielhaus, über deſſen Eingange eine rieſige Lyra von Gasflammen prangte, prachtvoll beleuchtet. Der Senat hatte die Thorſperre für dieſen Abend aufgehoben, damit auch auswärtige Verehrer des Dichters ſich an der Illumination erfreuen möchten.

Auf Sonnabend den 12. November fiel die Feſtvorſtellung im Stadttheater, wie das Comité ſie angeordnet hatte. 1859, 12. Novbr.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

Der Beginn war zur gewöhnlichen Theaterzeit — 6½ Uhr Abends — angesetzt worden; der Zuschauerraum bot den nämlichen festfrohen Anblick dar, wie am Abend zuvor. Nach kurzer Orchesterfanfare hob sich der Vorhang, Friedrich Devrient sprach einen Prolog von Endrulat, dann folgte Rossinis Ouverture zu „Wilhelm Tell" und darauf diese classische Dichtung Schillers selbst, in Scene gesetzt von dem bewährten C. A. Görner, welcher den Attinghausen trefflich verkörperte. Als Geßler erschien — gastirend — das Mitglied des Thaliatheaters, Altmeister Heinrich Marr, der seine Aufgabe in wahrhaft vollendeter Weise löste; das Publicum begrüßte seinen Landsmann und Liebling auch bei dieser Gelegenheit herzlich und warm. Mit welchem Glanze „Tell" inscenirt war, geht schon daraus hervor, daß Geßler bei dem Apfelschuß, sowie in der „hohlen Gasse" zu Pferde kam, ganz wie der Dichter es sich zuerst kühn gedacht und nur nachher geändert hat, weil äußere Rücksichten dies zu gebieten schienen. Marr, ein ausgezeichneter Reiter, brauchte freilich dergleichen Rücksichten nicht zu nehmen, und der wundervolle, für die hohe Tragödie ganz geschaffene Raum des Hamburger Stadttheaters erlaubte das Erscheinen zu Roß durchaus. Meisterlich spielte Marr die Sterbescene, in der überhaupt die gewaltige Fülle erschütternder Momente und Contraste, die hier vereinigt sind, zu vollster Geltung kam; insbesondere wirkte der feierliche Ernst des Grabgesangs der barmherzigen Brüder mit der erhabenen Großheit des antiken Chors.

Den Tell spielte Friedrich Devrient mit ganzer Hingabe; Arnold v. Melchthal fand in Dettmer einen feurigen Darsteller; als Werner Stauffacher genügte Hänseler, und Gloy, als Walther Fürst, füllte seinen Platz gut aus. Die kleinste Rolle war sorgsam einstudirt; Jeder that sein Bestes, und der Totaleindruck war ein durchaus gelungener. Dem Wunsche des Comités gemäß wurde das großartige Drama nahezu ohne Kürzungen aufgeführt; in Folge davon dehnte der Theaterabend sich bis gegen Mitternacht hin. Aber fast das ganze Publicum

harrte bis zum Schlusse in stets sich gleich bleibender Begeisterung und Beifallslust aus; nur Wenige ließen sich durch den Gedanken an die Thorsperre aus dem Schauspielhause treiben.

Der Sonntag (13. Novbr.), als dritter und letzter Feiertag, sah einen gewaltigen Festzug, an welchem gegen zwanzigtausend Menschen theilnahmen; die Straßen, welche er durchschritt, prangten im stolzesten Schmucke. Das Arrangement war trefflich, geschmackvoll, reich und äußerst mannichfach, die Ordnung musterhaft, die Haltung des Volks ausgezeichnet. Kein Unfall, kein Ausbruch von Rohheit trübte das unvergeßliche Fest. Die etwa 150,000 Menschen, welche während des Zuges Straßen und Plätze erfüllten, boten ein erfreuliches Bild jener Eintracht dar, die der Dichter seinem Volke so warm ans Herz gelegt hat; Einheimische wie Fremde bildeten „ein einig Volk von Brüdern". Abends war die Stadt wiederum illuminirt. Damit schloß eine Feier ab, welche kein Lebender in ähnlicher Großartigkeit gesehen; das so gern als „materiell" verschrieene Hamburg hatte den Dichter auf eine Weise geehrt, wie wohl kaum ein zweiter Ort im ganzen Vaterlande.

Doch das erhebende Fest fand noch manchen Nachklang. Zu immerwährendem Andenken an dasselbe ward bestimmt: die erste und größeste Glocke der St. Nicolai-Kirche solle „Concordia" heißen und das Brustbild Schillers tragen; eine Bestimmung, an der treu fest gehalten worden ist. Eigene „Schiller-Portugalöser"[1] wurden geschlagen; „zum dauernden Zeichen der Verehrung" stifteten Hamburgische Frauen einen silbernen Lorbeerkranz für den Sarg Schillers in der Fürstengruft zu Weimar; großartige Spenden der Wohlthätigkeit wurden an Schillers Namen geknüpft; die Errichtung eines Schillerstandbildes ward eingeleitet; endlich ward 1860 am Geburtstage Lessings ein „Schillerverein" gegründet, der „die Pflege alles Edlen und Schönen" bezweckte. Es ist ein trauriges Zeugniß für die Zustände des Stadttheaters,

1860, 22. Januar.

[1] Goldmünzen im Werthe von 80 ℳ Courant.

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

daß die Hebung dieses Institutes als eins der nächsten Ziele bezeichnet werden konnte, denen der Verein nachzustreben gedenke. Das Publicum war der Direction Wollheim längst überdrüssig; es gab keinen weiteren Kreis, in dem sich dieser Unternehmer auch nur der geringsten Beliebtheit erfreut hätte. Nicht einmal der bewährte Wohlthätigkeitssinn der Bevölkerung ward

1860, Juli.

rege, als Wollheim an denselben appellirte; im Juli 1860 händigte der Director der Verwaltung des Pensionsfonds eine Summe von 500 ℳ ein, welche seiner Gattin in Folge richterlicher Entscheidung „als Satisfactionsgeld für Injurien" von einem Herrn Mankiewicz hatten bezahlt werden müssen. Wollheim bestimmte dieses Geld „zur Begründung eines Subventionsfonds für das Hamburger Stadttheater." Dabei war die Hoffnung ausgedrückt: „jenes Capital werde durch freiwillige Spenden nach und nach derart anwachsen, daß dessen Zinsen der jeweiligen Direction eine längst ersehnte Unterstützung bieten könnten." Aber das Publicum, welches der großherzigen Stiftung einer „Liszt-Pensionscasse" rege Theilnahme entgegengebracht hatte, interessirte sich für die projectirte „Theater-Subventionscasse" ganz und gar nicht; die Chronik des Hamburger Stadttheaters kennt einen Schröder-Fonds, einen Liszt-Fonds, aber keinen „Wollheim-Fonds."

1861, Frühjahr.

Inzwischen stieg die Geldnoth und damit die Verzweiflung des Directors immer höher, und im Frühjahr 1861 that er einen entscheidenden Schritt, um neue Schwierigkeiten fern zu halten. Unter Vorlegung einer Bilanz kam er beim Senate um die Erlaubniß ein: das Stadttheater während der Sommermonate schließen zu dürfen.

Diese Absicht erschien vielen Leuten als etwas Unerhörtes, Ungeheuerliches. Die Presse rügte es bitter, daß der Director „nicht unter den Bedingungen, unter denen er einst die Leitung der Bühne erbeten und erhalten habe, dieselbe fortzuführen gesonnen sei. In diesem Falle wäre er besser zurückgetreten." Indessen hatte Wollheim, wie sich nicht verkennen läßt, alle

Gründe der Vernunft und der Billigkeit für sich. Sein Nachweis der Verlüste, welche die Sommerzeit zu bringen pflegte, zeigte riesenhafte Ziffern auf; von jeher war, wie Jedermann wußte, das Deficit auf den Blättern der Cassenbücher Hamburgischer Schauspieldirectoren mit den Blättern auf den Bäumen gewachsen, und gleichwie in der Parabel die sieben mageren Kühe die sieben fetten verschlingen ohne feist zu werden, so zehrte meistens der Sommer den Erwerb des Winters nutzlos auf. X. Wollheims Direction, 1858–1861.

Der Senat war wohldenkend genug, dieser nicht wegzuleugnenden Thatsache Rechnung zu tragen; er bewilligte Wollheims Gesuch und das Stadttheater zu Hamburg ward 1861 zum ersten Male während des Sommers (vom 1. Juni bis zum 15. August) geschlossen. Für den Unternehmer war das unzweifelhaft ein Gewinn; leider lag die Gefahr nahe, die Bühne künftig nur desto sicherer zum „Saisontheater" herabgewürdigt zu sehen, dessen Personal in jedem Winter regelmäßig wechselte.

Die erwähnte Vergünstigung war nicht die einzige, welche der Senat dem Director Wollheim erwies; schon früher hatte derselbe eine andere erlangt, welche die hilfsbedürftige Lage der Pensionscasse hervorgelockt hatte. Zu ihren Gunsten gestattete der Senat 1859 in der Charwoche, Dienstags am 19. April, „ausnahmsweise" die Aufführung von Mehuls Oper „Joseph in Egypten", als „außergewöhnliche Vorstellung", wie der Zettel sie nannte.[1] Aber die „Ausnahme" wiederholte sich schon im nächsten Jahre; am Dienstag vor Ostern 1860 (3. April) ging abermals zum Besten des Schröderfonds „Joseph in Egypten" in Scene; 1861 war das „Außergewöhnliche" bereits Regel. Ostern fiel auf den 31. März, und das Repertoire der vorher- 1859, 19. April. 1860, 3. April. 1861, März.

[1] Kurze Zeit darauf fand auch in Altona eine Benefizvorstellung zum Besten des Pensionsfonds statt; da die Sängerin Frau Jagels-Roth sich an diesem Tage unpäßlich melden ließ, so übernahm schnell Frau Franziska Cornet ihre Partie (Elvira im „Don Juan").

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

gehenden Woche stellte sich wie folgt: am 25. März: Zum Benefiz-Antheile des früheren Stadttheater-Inspectors Gertig (der über achtzig Jahre alt und pensionsberechtigt war, aber nur ein Wartegeld erlangen konnte) „Die Zauberflöte"; am 26. März: „Die Jüdin"; am 27.: „Joseph in Egypten"; Charfreitags am 29. März: Zum Besten des Schröderschen Pensionsfonds: „Die Schöpfung", Oratorium von Haydn. Es ist lehrreich, sich zu erinnern, daß die Oberalten bis 1798 um keinen Preis zu bewegen gewesen waren: Sonntags eine Theater-Vorstellung zu gestatten; erst nach Schröders Rücktritt ward die Erlaubniß dazu ertheilt. Damals erschien eine Broschüre unter dem Titel: „Der Kinder der Stadt Hammonia und der Häupter des Lustigmacherkörpers daselbst Dankpsalm, für die endliche Erlaubniß: am Abend jedes Sabbath-Tages dem müssigen Völklein die Langeweile mit anmuthigen Lust- und Trauerspielschnurren nützlich kürzen zu helfen; auf einer neuen Harfe von tausend Saiten vorzusingen. Am zweiten Tage des Herbstmondes im Zeichen der Zwillinge, als am ersten Spiel-Sabbath, da das Evangelium vom barmherzigen Samariter verlesen ward." Das belustigende Schriftchen ist im travestirt-pathetischen Bibel-Tone gehalten und rührt vielleicht von jenem „Zacharias Schreibefleißig" her, der zu Schröders Zeit öfter in dieser Weise sich vernehmen ließ. Es zeigt deutlich: welches Aufsehen 1798 die „Erlösung aus der Zauberey des Bocksbeutels" und die „Befreiung vom langohrigten, geschuppten Schlendrian" machte; alle liberal Denkenden begrüßten die Freigabe des Sonntagstheaters als eine Errungenschaft. Das Bollwerk der Charwoche blieb aber — wunderlicher Weise mit Ausnahme des Charfreitags selbst — noch Jahrzehnte lang geschützt. Endlich fiel auch dieses, und damit war der Kirche fast die letzte Position entrissen, welche sie in Hamburg noch gegen das einst so heftig von ihr befehdete Theater behauptet hatte.

Außerdem wurde Wollheim eine Concessionsabgabe auferlegt, welche gegen früher um die Hälfte ermäßigt war; sie

betrug nur 375 ℔. An den Pensionsfonds hatte er weniger als seine Vorgänger, nämlich nur 2145 ℔ jährlich zu zahlen. Keine noch so wohlgemeinte Vergünstigung, welche dem Theater von außen her zu Theil wurde, konnte aber stützen, was innerlich haltlos blieb. Wollheim natürlich glaubte das Gegentheil, und handelte demgemäß; im September 1861 griff er zur Feder und richtete „ein Wort an Hamburgs Bürger" in der Broschüre „Das Hamburger Stadttheater", — „Nr. 1", der jedoch nie eine Nr. 2 gefolgt ist. Wohl aber schleuderte ihm der vormalige Regisseur Flerx, der unter dem üblichen Zanke von Wollheims Bühne abgegangen war, ein „offenes Wort als Erwiederung" entgegen, welches sachlich weit richtigere Dinge ausspricht, als sie in Wollheims Ansprache sich finden. Es ist bedauerlich, daß Flerx seiner Flugschrift durch den stark comödiantischen Ton schadete, worin er dieselbe hielt; man wird bei ihrer Lectüre einigermaßen an den weiland „deutschen Bassisten" Jonas Krug erinnert, der 1797 „Herrn Schröder seinen Gruß entbot."

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

1861, September.

Nicht Geringeres gedachte der Director mit seinem Schriftchen zu erzielen, als entweder Staatshilfe für das Hamburger Stadttheater, oder eine Subvention von Privaten.[1] Unbegreiflich bleibt dabei nur, wie ein Mann von Wollheims unleugbarer wissenschaftlicher Bedeutung, ein Mann, der eine Carrière als akademischer Lehrer (an der Universität Berlin)

[1] Zum Beweise, daß ohne Subvention kein Theater bestehen könne, führte Wollheim Zahlen an, die er aus den ersten Quellen zu haben versicherte. Danach erhielten (um nur einige sehr wenige anzuführen) an baarem Gelde *jährlich* die Bühnen von: Altenburg, 4200 Thlr.; Berlin, 150,000 Thlr.; Braunschweig, 40,000 Thlr.; Darmstadt, 100,000 fl.; Dessau, 30,000 Thlr.; Dresden, 80,000 Thlr.; Hannover, 73,000 Thlr.; Carlsruhe, 120,000 fl.; München, 157,000 fl.; Stuttgart, 125,000 fl. Rh.; Wiesbaden, 80,000 fl. Rh. Man addire nun diese enormen Summen (welche doch immer nur den geringsten Theil dessen vorstellen, was überhaupt die deutsche Bühne *jährlich* an Subventionen verschlang); man multiplicire sie etwa mit 50, so erhält man Milliarden. *Und die Resultate* —?

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

hinter sich hatte, wegwerfend von „Kunsthallen, zoologischen Gärten, Museen und allerlei ähnlichen Dingen“ sprechen mochte, mit deren Schöpfung die Hamburgische Bevölkerung sich seit Kurzem beschäftigte. Flerx hatte Recht: die Art, mit welcher Wollheim bat, mußte von jeder Unterstützung abschrecken. Auch darin traf Flerx das Richtige, wenn er die Einwohnerschaft Hamburgs mit beredten Worten gegen die Unterstellung in Schutz nahm: als sei ihr „Kopf und Herz abzusprechen“; als habe sie „keinen Sinn, kein Verständniß für classische Dichtwerke.“ Die durch allerlei Ziffern gestützte Behauptung Wollheims: „mit dem Schauspiel sei in Hamburg ein für allemal kein Geschäft zu machen,“ widerlegte Flerx zunächst mit dem Hinweise auf das Thaliatheater, dessen Director doch wohl ein praktischer Geschäftsmann sei. Eben dieser nun habe alles aufgeboten, um seine Concession auf das angeblich nicht gewinnbringende Schauspiel ausgedehnt zu sehen. Die schärfste Kritik mußten sich jedoch jene Zahlen-Hilfsvölker gefallen lassen, welche Wollheim ins Treffen geführt hatte; die Gruppirung derselben nannte Flerx „ein Manöver, Scheingründe, kriegslistig aufgestellt, um Laien in den Hinterhalt zu locken.“[1] Wollheim habe „vergessen“, den Lesern seiner Broschüre zur Aufklärung zu sagen: was diese Ziffern „begreiflich mache und motivire“; eine Versäumniß, welche Flerx nachzuholen sich eifrig bemühte. „In Wahrheit,“ meinte er, „stelle sich das Facit doch etwas anders,“ und sei „für das arme, verstoßene Schauspiel vortheilhafter,“ als Wollheims Bilanz ahnen lasse. Die Enthüllungen des Regisseurs widerlegten die Angaben des Directors: „daß die größten Einnahmen vom Ballet erzielt wurden.“

1 Die Angaben, welche Wollheim über den Etat, das Honorar der Gäste, die Ausgaben für Decorationen unter den bisherigen Directoren des Hamburger Stadttheaters (insbesondere unter Mühling und Cornet) machte, sind positiv falsch, und zwar in hohem Grade. Ebenso falsch ist seine Behauptung S. 10: „Vor Erfindung der Eisenbahnen kamen Gäste und Kunstvirtuosen seltener.“

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

— „Bei den Gästen im Ballet wurden stets die schlechtesten Cassenerfolge beobachtet;“ diese Einschränkung mußte Wollheim selbst zugleich mit jenem Vordersatze aussprechen; aber auch der letztere steht augenscheinlich auf sehr schwachen Füßen. „Zu oft,“ sagt im Juni 1860 ein ernst gehaltener Bericht der Leipziger Theater-Chronik, „zu oft schon wurde aufmerksam gemacht auf Dr. Wollheims unsinnige Vorliebe zum Ballet. Grade dieses hat eine Masse Geld verschlungen. Fräulein Lanner bekam ein horrendes Gehalt, ließ ihre Ballete kostbar ausstaffiren, einige Vorstellungen waren gut besucht — dann hörte es auf.“ Im gleichen Sinne äußerten sich von jeher gar viele angesehene Organe; was Wollheim „zur Abwehr der Vorwürfe“ drucken ließ, die seine „Pflege des Ballets“ — die Blätter sagten „Balletwuth“ — ihm beständig zuzog, war gänzlich hinfällig.

1860, Juni.

Mit absoluter Sicherheit behauptete Flerx: das Hamburger Stadttheater werde, gleich der Thaliabühne, einer Subvention nicht bedürfen, vielmehr glänzenden Gewinn eintragen, wenn man es richtig leite. Kein Wunder also, daß Wollheims „Wort an Hamburgs Bürger“ ungehört verhallte. Die pomphafte Aufzählung seiner angeblich vollbrachten künstlerischen Großthaten rührte das Publicum ebensowenig, wie die bewegliche Schilderung der Nothlage, worin er sich befand. Seine Verlegenheit wuchs noch dadurch, daß das für die Saison 1861—62 neu engagirte Schauspielpersonal unbeschreiblich mangelhaft war; die Mehrzahl der gemachten Erwerbungen mußte über Hals über Kopf wieder entlassen werden. Rathlos gegenüber der selbstgeschaffenen Situation, verfiel der Director auf einen eigenthümlichen Ausweg; ernstlich erwog er den Plan: das Schauspiel fortan überhaupt aufzugeben und sich nur auf Oper und Ballet zu beschränken. Diese Absicht fand jedoch so leidenschaftlichen Widerspruch, daß Wollheim sie nicht durchführen konnte; inzwischen war die Verwirrung auf den höchsten Grad gestiegen, längst nannte der Volkswitz das Institut: „Krisentheater.“ Die Schuldenlast schwoll lawinenartig an, die Gläubiger

X. Wollheims Direction, 1858–1861.

wurden schwierig, eine bedenkliche Halskrankheit des Directors kam dazu — er entschloß sich: die Bühne zum 1. Januar 1862 anderen Händen zu überlassen. Auf Wunsch des Hauptgläubigers ging dieselbe an den bisherigen Bureauchef des Stadttheaters, den Schriftsteller B. A. Herrmann über. Wollheims

1862. 1. Januar.

Direction aber zog sich von Feodor Wehl, den der Getadelte noch 1874 selbst als „feinfühlenden Aesthetiker" anerkannte, die traurige Nachrede zu: „sie habe sich consequenzlos, speculirend, tastend, hoffend, wagend, als ein Spielball des Augenblicks dargestellt. Sich selbst und seiner ganzen Vergangenheit abtrünnig, hat Wollheim das Heil des Theaters in Dingen gesucht, in denen es in Hamburg wenigstens durchaus nicht zu suchen ist. Große Oper und großes Ballet passen für volkreiche, luxuriöse Residenzen, nicht für eine Bürgerstadt wie Hamburg; hier sind ehrbare, behäbige Menschen, die für gewöhnlich eine gesundere Kost verlangen. Das Schauspiel, sorgsam geleitet, gut überwacht und fleißig eingeübt, ist überall, aber namentlich hier in Hamburg, der Kern und Halt der Bühne. Nur so lange haben hier die Directoren Bestand gehabt, als sie dies eingesehen und beachtet haben."

Nach solchen Grundsätzen hatte Wollheim nicht gehandelt; ruhmlos trat er daher vom Schauplatze seines Wirkens ab. Im

1868.

Jahre 1868 hat er abermals eine Bühne zu Hamburg — ein Vorstadt-Theater — geleitet, aber ebenfalls mit Unglück; das „Flora-Theater" (so hieß es) war nicht in Flor zu bringen. Erst im Feldzuge gegen Frankreich (1870—1871) war es Wollheim vorbehalten, als Diplomat und Journalist Ersprießliches zu leisten; er kehrte heim, die Brust geschmückt mit dem eisernen Kreuze. 1876 erlebte er die Auszeichnung, seine mannichfachen literarischen Verdienste von der Schillerstiftung durch eine Ehrengabe anerkannt zu sehen.

Elfter Abschnitt.

B. A. Herrmanns erste Direction.

1862—1866.

Flüchtige Andeutungen haben schon darauf hingewiesen, wie das außertheatralische Kunst-, das wissenschaftliche, politische und sociale Leben Hamburgs um die Zeit, als Wollheim die Bühne dirigirte, eine gründliche Umgestaltung erfuhr. Die neue Verfassung gab der kleinen Republik endlich die Formen eines constitutionellen Staates, dessen Bürger eine Vertretung wählten, die öffentlich ihre Sitzungen hielt, das Recht besaß, aus eigener Macht Anträge zu stellen und sich selbst zusammenzurufen. Dieser Volksvertretung, Bürgerschaft genannt, war der Senat verantwortlich für seine Handlungen; und wenn sich auch im staatlichen Leben Hamburgs Vieles noch immer nicht, und noch für manches Jahr nicht so gestalten wollte, wie der aufrichtige Freund wahrer Freiheit es wünschen mußte, so war doch ein unleugbar großer Fortschritt angebahnt. Der gedeihliche Ausbau des Begonnenen konnte nur noch eine Frage der Zeit sein.

Wirklich verloren sich nach und nach jene Ueberbleibsel mittelalterlicher Zustände, die man so lange in Hamburg hatte wesen und wandeln sehen. Schon 1852 war das Corps der „Nacht-Uhlen" zweckmäßig reformirt; bald verschwanden auch die „Reitendiener", die nichts mehr waren, als ein Gegenstand des Spottes; selten und seltener wurden jene sonderbar eckigen Gestalten, die dem Beginn unseres Jahrhunderts anzugehören

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

schienen: mit kurzer Taille, Schwalbenschwanz, weißem Halstuch und bis zur Nase reichendem Hemdkragen. Meist waren es hinter dem Comptoirtisch ergraute Buchhalter, die oft ein Menschenalter und darüber in dem nämlichen Hause gedient hatten; diese Originale leben fort in Carl Toepfers Hillermann.

Die allen Hamburgern tief verhaßte Einrichtung der Thorsperre, welche der Senat — es ist kaum zu glauben! — noch immer nicht abschaffen, sondern nur ermäßigen wollte, mußte dem allgemeinen Volkswillen weichen; am letzten Tage des Jahres 1860 ward sie zum letzten Male erhoben. „So sind wir denn endlich," sagte ein freisinniges Blatt, „ein Stück Zopf los, der jedem Hamburger das Blut ins Gesicht trieb, so oft Fremde auf diese erzchinesische Einrichtung höhnisch lächelnd hinwiesen." Kindische alte Leute hielten zwar den Bestand des Staates für ernstlich gefährdet, wenn man das Geläute der die Sperre ankündigenden Glocken nicht mehr höre; die Jugend aber freute sich der Abschaffung so ausbündig, daß 1860 in der Sylvesternacht ganze Schaaren jubelnder Menschen immer und immer wieder thorein- und thorauswärts zogen; ein Volkslied erschien mit dem Endreim:

1860, 31. Decbr.

„Freu' di, mien stolz Hammonia,
Breet steihst Du ohn' de Thorsperr' da!"

Mit der Beseitigung der Thorsperre war auch dem Stadttheater ein Dienst geleistet. Der Freigabe des Verkehrs folgte 1865 die Aufhebung der Zünfte: die Gewerbefreiheit; die heilsame Trennung der Kirche vom Staate begann sich gleichfalls zu vollziehen. Handel und Wandel hob sich plötzlich, gleichsam mit einem mächtigen Ruck; Aus- und Schaustellungen aller Art, meistens auf praktische Dinge zweckmäßig gerichtet, Rennen zur Veredlung der Pferdezucht u. s. w. waren bald die erfreuliche Frucht der liberaleren Grundsätze, denen man jetzt huldigte. Wie viel früher würde Hamburg diese Früchte geerntet haben, hätte nicht der engherzige Stumpfsinn der meisten seiner regierenden Machthaber aus kleinlich-selbstsüchtigen Gründen die naturgemäße

Entfaltung der eigensten Kraft des großen Handelsplatzes nur zu lange gewaltsam niedergehalten! Wie würde Deutschland überhaupt dastehen, wären seine Geschicke seit 1815 in dem hohen, edlen Sinne eines Stein, statt in dem finstern Geiste eines Metternich gelenkt worden! Die Adern des Hamburgischen Staatskörpers wenigstens durchströmte mit dem Augenblicke ein ganz neues Leben, wo der hehre Begriff vernünftiger Freiheit mehr und mehr zur Wirklichkeit ward; die Stadt wuchs zusehends, 1867 hatte sie bereits 160,000 Einwohner.[1] Die Verkehrsmittel breiteten sich aus und vermannichfaltigten sich; die Alster ward belebt durch kleine Dampfer, welche die Verbindung mit den Vororten, wie die Uhlenhorst, Harvestehude u. s. w. unterhielten; später traten auch Pferdebahnen dazu. Denn immer weiter dehnten jene Vororte sich hin; die Umgebungen wurden bald Hamburgs größte Zierde. Ein Kranz prachtvoller und anmuthiger Landhäuser umflocht die alte Stadt nach allen Seiten, wo der Boden eine Ansiedelung gestattete; durchweg bezeugten sie den guten landschaftlichen Geschmack der Hamburger, die für schöne Park- und Gartenanlagen von jeher ein scharfes Auge besaßen. Der schriftliche Verkehr ward zunächst durch die Herrichtung längst schmerzlich entbehrter Briefkästen erleichtert; im Laufe der Zeit vereinfachte der Wandel in Deutschlands staatlichen Verhältnissen auch das bisher nur zu verwickelte Postwesen.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Von dem allgemeinen Aufschwunge, der sich fast wie durch einen Zauberschlag vollzog, blieben auch die Künste und Wissenschaften nicht unberührt. Die nie vernachläßigte Musik erfuhr durch Meister wie Julius Stockhausen u. v. A. die edelste Pflege; Gesangsvereine bildeten sich, und in einem Gemälde Hamburgs lesen wir: „Abends nach vollbrachtem Tagewerk singen die ausruhenden Arbeiter manches gute Lied recht schön und tactvoll im Chore. Die schmutzigen Gassenhauer, die man

[1] Vorstädte und Landgebiet eingerechnet: 306,000 Einwohner.

XI. Hermanns erste Direction, 1862-1866.

früher oft hören mußte, sind verdrängt, und selbst in den untersten Schichten der Bevölkerung ist ein Sinn für edleren Gesang geweckt."

Ein Architekturwerk ersten Ranges war die neu erbaute Nicolaikirche, der Schöpfungen der Sculptur in großer Zahl zum schönsten Zierrath gereichten. Plastischer Schmuck fehlte endlich auch dem Gebäude nicht, welches Hamburgs großartiger Gemeinsinn den bildenden Künsten, insbesondere der Malerei errichtete: dies war die 1863 begonnene „Kunsthalle." Sie war 1868 beendet und kostete eine Viertelmillion Thaler; den größten Theil dieser Summe haben Hamburgs Bürger, weniges hat der Staat bestritten. Schenkungen und Legate, wie deren z. B. Carl Heine ein höchst bedeutendes aussetzte, kamen dem jungen Institute trefflich zu statten.

Was für das Theater geschah, und wie überreichlich es geschah, wird die Darstellung zeigen; unter den Schöpfungen aus neuerer Zeit, welche der Wissenschaft zu dienen bestimmt waren, schloß sich dem 1843 begründeten naturhistorischen Museum 1861 ein Zoologischer Garten nebst Aquarium an. Beide Anstalten, im kühnsten Maßstabe angelegt, wurden ebenso ausgeführt; mit gerechtem Bürgerstolz durfte Hamburg auf diese Institute blicken. Auch sie entstanden wesentlich durch die Opferwilligkeit der Bewohner; um den Zoologischen Garten erwarb sich besonders Ernst Merck große Verdienste.

Das Erblühen so bedeutsamer Neu-Anlagen auf dem Gebiete des geistigen Lebens mußte naturgemäß den mächtigsten Rückschlag auf dieses selbst ausüben. Die Gemüther waren dazu längst vorbereitet; schon 1851 schreibt Amalie Schoppe dem Morgenblatt: „Höchst erfreulich ist die Wahrnehmung, welche gewaltigen Fortschritte die Bildung, nicht nur unter den Männern, sondern auch, und sogar vorzugsweise, unter den hiesigen Frauen gemacht hat. Noch vor zehn bis zwölf Jahren wäre es dem größten Gelehrten in seinem Fache nur schwer möglich gewesen, ein Auditorium für seine wissenschaftlichen

Vorträge um sich zu versammeln, während sich jetzt alles zu solchen drängt, wenn dem Vortragenden nur einiger Ruf voraus geht. Da ich in meinen fast dreißigjährigen Berichterstattungen für diese Blätter früher so oft Gelegenheit fand und nahm, über den Mangel an Bildung und Bildungstrieb unter den hiesigen Frauen zu klagen, so wird man jetzt auch meiner gegentheiligen Versicherung Glauben schenken."

XI. Herrmanns erste Direction, 1862–1866.

Hamburgs Frauen sollten gerade in den nächsten Jahren Gelegenheit finden, sich in Werken der Liebe hervorzuthun; längst hatten Frauenvereine der verschiedensten Art auf verschiedenen Gebieten sich förderlichst thätig gezeigt. Barmherzigkeitsanstalten, Warteschulen, Volksküchen waren vorhanden oder wurden begründet; was eine Charlotte Paulsen, eine Amalie Sieveking zur Linderung menschlichen Elends gethan, wird nie vergessen werden, mochte auch die letztere gern erst nach der Bibelgläubigkeit Derer fragen, denen sie helfen wollte. Und doch war das starre Festhalten am todten Buchstaben der Schrift häufig in denjenigen Volksschichten am wenigsten zu finden, wo die meiste Noth herrschte; die Fliegenden Blätter, welche das Rauhe Haus zu Horn herausgab, mußten oft wider Willen einräumen, daß eine gesundere Auffassung der kirchlichen Dinge an die Stelle des vormals herrschenden Frömmlerwesens zu treten begann.[1]

Die rasche Entwickelung Hamburgs erfuhr aber noch von außen Förderung durch die großen Schicksale des Gesammtvaterlandes. In dem mächtigsten Staate des protestantischen Norden, in Preußen, hatte am 2. Januar 1861 ein Fürst den Thron bestiegen, dem es beschieden sein sollte, eine „neue Aera" in seinem Lande einzuleiten, ja, den lange geträumten Traum

[1] Es war gewiß ein Zeichen von geistiger Gesundheit, wenn ein schlichter Schlosser dem Colporteur von Tractätlein des Rauhen Hauses mit den Worten die Thür wies: „diese Flugblätter möge er nicht lesen; er greife lieber nach einem Bande von Schillers Werken." Am Schillertage von 1859 gaben die Inschriften, welche man an den Häusern von Handwerkern las, oft überraschende Beweise engster Vertrautheit mit den Schöpfungen des Dichters.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

von deutscher Freiheit und Einigkeit wenigstens annähernd zu erfüllen; mancher Gegenstand der Gesetzgebung, namentlich auf wirthschaftlichem Gebiete, wurde freier und größer behandelt, als jemals; endlich, 1870, sah sich auch die Nation geeint. Vorher freilich floß noch viel edles Blut; zunächst im Kriege gegen Dänemark, der nach dem Tode Friedrichs VII. (15. November 1863) ausbrach und von Oesterreich und Preußen gemeinsam gekämpft ward; dann im Kriege Deutscher gegen Deutsche, 1866, in Folge dessen der Nordbund entstand, dem sich Hamburg sofort willig anschloß; endlich im Kriege gegen Frankreich. In diesem stritten und siegten auch Söhne der Hansastadt, würdig ihrer Väter. Dem Gedächtniß der Gebliebenen widmete Hamburg ein Denkmal; nebst dem in Erz gegossenen Schillerstandbilde der zweite Schmuck von Künstlerhand, der stumm-beredt noch zu der Nachwelt sprechen wird.

Der Wiederaufrichtung eines deutschen Reiches unter dem Scepter eines deutschen Kaisers (18. Januar 1871) mußte die alte Reichsstadt Hamburg doppelt freudig zujauchzen; ihr Welthandel hatte jetzt den Rückhalt eines starken Vaterlandes und genoß den Schutz einer deutschen Flotte. Befriedigt blickte der Kaufmann nach außen; mit größerer Liebe umfaßte er Vaterstadt und Heimathland.

So gewaltiges war nicht, auch nicht annähernd geschehen, seitdem den Musen einst am Dammthor ein neuer Tempel errichtet worden. Ereignisse, ungeheuer genug, die Gemüther ganzer Geschlechter aufzuregen, vollzogen sich in einer Spanne Zeit. Es wird sich zeigen, ob das Theater wenigstens diesmal aus seiner stumpfen Gleichgiltigkeit gegen die Geschicke der Nation emporgerüttelt wurde, oder ob es auch jetzt wieder ohne Verständniß für alles Große blieb, das sich rings vollzog.

Bernhard Anton Herrmann, der neue Director, stand beim Antritte seines Amtes im 62. Lebensjahre. Er war in Hamburg von jüdischen Eltern geboren, doch schon bei seiner Trauung, welche am 25. Mai 1821 zu Offenbach a. M. stattfand, Pro-

testant. Das Copulationsprotokoll nennt ihn „Bürger und Hauptcollecteur dahier, alt einundzwanzig Jahre"; 1824 steht er zuerst im Hamburger Adreßbuch, und zwar als „Tobacksfabrikant". Später übernahm er eine Leihbibliothek, Lotterie- und Lotterie-Anleihegeschäfte, auch eine Papierhandlung. Gleichzeitig war er als Uebersetzer thätig, bis er Secretär und Bureauchef des Stadttheaters, endlich dessen Director wurde. Schon der Hinblick auf die lange Dauer seiner ersten Führung, sowie der Umstand, daß von 1871—1873 noch ein zweites Directorat des nämlichen Unternehmers zu verzeichnen ist, läßt erkennen: wie B. A. Herrmann, wenn er auch nach keiner Seite hin Epochemachendes leistete, doch jedenfalls das Institut vor der drohenden Gefahr eines abermaligen Bankerottes zu behüten, ja, sogar achtungswerthe finanzielle Ergebnisse zu erzielen wußte. XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Uebrigens war er, von Hause aus mittellos, während der Jahre 1862—1866 niemals allein Director; von 1862—1865 blieb „zahlender Chef" der Hauptgläubiger Wollheims, dem dieser 73,000 ℳ schuldete: der Hamburgische Oberstlieutenant J. F. A. Wüppermann, vormals Commandeur des Hamburger Bürgermilitärs. Ein Sohn desselben war Bureauchef bei B. A. Herrmann, starb aber im Jahre 1864; aus diesem Anlaß zog der Vater sich von der Bühne zurück, nachdem ihm durch den Fleiß des neuen artistischen Directors zum großen Theil ersetzt worden, was unter Wollheims Leitung verloren gegangen war. Wesentliche Eingriffe Wüppermanns in den künstlerischen Betrieb sind, mindestens äußerlich, nicht erkennbar; er trat so wenig persönlich hervor, daß die Berliner Theateralmanache aus jener Zeit nicht einmal seinen Namen anführen. Nur im April 1863 gab er diese Zurückhaltung auf, indem er zu erreichen hoffte, was drei Directoren vor ihm nicht hatten erreichen können: Staatshilfe für das Stadttheater. Das Gebettel um solche ward habituell. Wüppermann richtete eine „ergebenste Vorstellung" um Gewährung einer Subvention an „Eine Hohe Bürgerschaft"; doch diese glaubte mit 1864. 1863, April.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862–1866.

Recht, die Erträge der Steuern nicht in die Tasche der Schauspielkünstler versenken zu sollen und lehnte die „Vorstellung" ab. Zwar hatten die Unternehmer gedroht: in diesem Falle von ihrem Posten zurückzutreten; sie besannen sich aber eines anderen und gingen nicht.

Während des letzten Winters des ersten B. A. Herrmann'schen Directorates (1865—1866) hatte sich ein Theilnehmer in der Person des Besitzers einer Seidenwaarenhandlung Namens Johann Christian Reichardt gefunden. Er war zu Hamburg am 24. Mai 1833 als Sohn eines Maurermeisters geboren. Nach der glaubwürdigen Versicherung eines Zeitgenossen „spannte sich Herrmann 1866 besonders deßhalb vom Directionskarren los, weil er trotz aller redlichen Anstrengungen seinen neuen Genossen nicht mit sich vorwärts zu ziehen vermochte."

Das in den letzten Worten liegende Zeugniß der Rührigkeit wird B. A. Herrmann bereits wenige Wochen nach der Uebernahme seines Amtes mit seltener Einstimmigkeit ausgestellt. Ein Rückblick auf die ersten Monate seiner Thätigkeit, welchen die Allgemeine Theater-Chronik im Juni 1862 brachte, hob mit Recht die Schwierigkeiten hervor, unter denen der neue Director mitten in der Saison an die Spitze der schwankenden Unternehmung getreten war, und fuhr dann fort: „Das Theater war in hohem Grade discreditirt, aller Glaube an die Lebensfähigkeit des einst berühmten Institutes geschwunden, mit ihm alle Theilnahme im Publicum. Dazu kam ein lückenhaftes, augenblicklich unmöglich zu vervollständigendes Personal — in der That gehörte mehr als gewöhnlicher Muth dazu, unter solchen Auspicien die Zügel der Direction in die Hand zu nehmen, auf die Gefahr hin, selbst verantwortlich gemacht zu werden für Das, was doch nur als eine fortgeerbte Krankheit betrachtet werden konnte. Trotz alledem gelang es dem festen Willen, der großen Bühnenerfahrung, der unerschütterlichen Ruhe und dem Fleiße des Directors, in kaum vier Wochen eine vollständige Umwandlung der Situation herbeizuführen, so

1862, Juni.

daß allgemein die Ueberzeugung Platz griff: es lenke eine feste Hand das Steuer, eine Hand, geeignet, das Fahrzeug wohlbehalten durch Stürme und Klippen hindurchgleiten zu lassen. Das Interesse am Stadttheater wurde wieder lebendig; die Mitglieder desselben, angeeifert durch den Besuch und den Beifall des Publicums, dem Director persönlich zugethan, ersetzten durch Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen hin, was an Kräften mangelte; der Geschäftsgang im Inneren wurde geregelter. Die Bühne selbst nahm den Charakter der Wohlanständigkeit an, die abgeblaßten Decorationen wurden unsichtbar, die Auszierung der Scene zeugte von mehr Eleganz und Geschmack, die Talente fanden sich zweckmäßig verwendet, und eine umsichtige Regie, ein begabter Capellmeister sorgten für gerundete Vorstellungen. Dennoch waren viele Opern gar nicht zu geben; es fehlte eine erste dramatische Sängerin und andere accreditirte Künstler. Aber renommirte und hier bereits beliebte Gäste wurden als willkommene Stellvertreter herbeigezogen. Das Schauspiel hatte es noch schwerer, es befand sich bei der Uebernahme ohne ersten Liebhaber, ohne Heldenvater, ohne Anstandsdame, zweiten Liebhaber und jüngeren Intriguanten. Nichtsdestoweniger gelang es, unterstützt von dem hübschen Ballet, auch in diesem Kreise Anziehendes zu bieten, so daß die täglichen Theaterbesucher sich über Mangel an Abwechselung nicht zu beschweren hatten."

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Dieser Aufsatz, welcher besonders auf Herrmanns Begabung hinweist: das Zweckmäßige zu erkennen und anzustreben, könnte ebenso gut am Schlusse, wie am Beginn der neuen Direction geschrieben sein, denn der Verlauf derselben zeigt kein eigentlich charakteristisches Gepräge; das Hamburger Stadttheater war von 1862—1866 weder hervorragend gut, noch hervorragend schlecht. Durch diese ganze Zeit wehte ein Hauch von Kühle, von philisterhafter Nüchternheit, der einen erhöhten Temperaturgrad nur selten aufkommen ließ. Die Fälle, in denen von künstlerischem Aufschwunge gesprochen werden kann, kamen fast lediglich der Oper zu Gute, auf deren Gebiete von zwei

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

bemerkenswerthen Ereignissen unter B. A. Herrmann zu berichten ist; das eine derselben fällt in die ersten, das andere in die letzten Wochen seiner Direction. Sie bilden gleichsam zwei große Marksteine, welche aus der ebenmäßig niedrig dahin strömenden Fluth aller übrigen Vorkommnisse höher empor ragen.

Kaum vier Wochen nach dem Antritt seines Amtes war es dem neuen Director vergönnt, Gounods „Faust und Margarethe" vorzuführen. Mit großer Umsicht hatte man die Hauptrollen doppelt, theilweise dreifach einstudiren lassen, um jeder Störung vorzubeugen; die Ausführung, auf welche „eine seit Jahren in ähnlicher Weise nicht gekannte Sorgfalt" verwendet worden war, durfte als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Die Ausstattung an Decorationen, Costümen, Maschinerieen u. s. w. war glänzend; der Maschinist Geißler, der Maler Witte, der aus Darmstadt verschriebene Maschinist Brandt hatten ebenso, wie C. A. Görner als Regisseur und Golinelli als Balletmeister, ihr Bestes geleistet. Die erste Margarethe war Marie Lita, die beliebteste Auguste Spohr; Bodo Borchers war ausgezeichnet als Siebel, der Baritonist W. Formes zeigte sich tüchtig als Valentin, ein Bassist Klein genügte als Mephisto. Von den Vertretern der Partie des Faust zog man Himmer allen anderen vor. Neswadba dirigirte mit Feuer und Schwung; die in der ersten Aufführung Beschäftigten, der Regisseur, der Capellmeister, endlich auch B. A. Herrmann, wurden gerufen; es war ein durch keinen Mißton getrübter Erfolg, den „die neue Aera", wie man in Hamburg mit scherzhaftem Seitenblick auf die politischen Zustände Preußens sagte, ruhmvoll errungen hatte. Glücklich war die „Empfindung des Alpdruckes weggenommen," die das Herz der Kunstfreunde nach den Worten eines Zeitgenossen so lange belastet hatte; man sah, daß noch Erfolge möglich waren auf dem Stadttheater.

1862. Januar.

Und der des „Faust" war dauernd. Vom 25. Januar bis zum 11. Februar 1862 ward die Oper elfmal wiederholt; noch die dreißigste Vorstellung (6. April 1862) sah ein ausverkauftes

Haus, das Gastspiel der bayerischen Hofopernsängerin Auguste Stöger von München sachte alsdann die Theilnahme abermals an. Die Saison 1862—1863 ward (31. August 1862) mit „Faust und Margarethe“ neu eröffnet; am Schlusse des September war die fünfzigste Vorstellung erreicht (gelegentlich deren eine kleine Festfeier, bei schön decorirtem und erleuchtetem Hause, stattfand) und endlich erschien gar der Componist selbst, um sein Werk zu dirigiren. Herrmann hatte ihn eingeladen, einer Darstellung des „Faust“ beizuwohnen; die Aufforderung ward angenommen, und Gounod traf in Begleitung seines Verlegers Choudens aus Paris in Hamburg ein. Als er Dienstags am 7. October 1862 ins Theater kam, empfing ihn ein glänzend geschmücktes, dicht besetztes Haus und erwies ihm die höchsten Ehren; zahlreiche Hervorrufe, Ständchen nach beendigter Oper u. s. w. wurden ihm zu Theil. Dieselben Ovationen wiederholten sich, als Gounod Donnerstags am 9. und Sonnabends am 11. October bei festlich beleuchtetem Hause die dreiundfünfzigste und vierundfünfzigste Aufführung seines Werkes selbst dirigirte; am zuletzt genannten Abend hatte Auguste Spohr ihr Benefiz. Am 6. März 1868 fand dann die hundertste Vorstellung der Oper statt. Trotz der Vorliebe, welche die Hamburger Gounods „Faust“ entgegentrugen, ließen sie aber doch eine andere Oper des nämlichen Tonsetzers — „Der Arzt wider Willen“ (Text nach Molière) — als „verfehlte Speculation des Directors auf den Namen Gounod“ im Herbste 1862 durchfallen.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

1862, 31. August.

1862, 7. October.

1862, 9. October. 11. October.

1868, 6. März.

1862, Herbst.

Gounods Aufenthalt in Hamburg gab Gelegenheit zu der sehr gerechtfertigten Bemerkung: er habe die Stadt sicherlich zufriedener verlassen, als der Schöpfer des „Tannhäuser“, Richard Wagner, das ihm und seinem Werke 1861 höchst feindselig entgegengetretene Paris. „Traurig, daß nur in Deutschland Kränze und Auszeichnungen gespendet werden, wie Herr Gounod sie erhielt; trauriger noch, daß es fast immer Angehörige eines anderen Volkes sind, welche solche Auszeichnungen in Empfang nehmen.“ Mit diesem nur zu wahren Ausruf schloß ein Bericht über Gounods

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Aufnahme in der Hansastadt; der Verfasser desselben ahnte schwerlich, daß B. A. Herrmann in strenger Unparteilichkeit auch dem deutschen Meister eine Huldigung zugedacht hatte, wie sie Gounod erfuhr. Richard Wagner ward eingeladen, der 50. Aufführung seines „Tannhäuser" in Hamburg beizuwohnen; der Componist hatte Nationalstolz genug, dankend zu erwiedern: „er sehe die seinem Pariser Freunde erwiesene Ehre als von ihm selbst mit empfangen an." Solch würdiges Deutschthum war in Deutschland noch immer so neu, daß es die verschiedenartigste Auslegung erfuhr; mußte doch sogar zur Zeit des Dänenkrieges eine Hamburger Correspondenz des Morgenblattes mit ingrimmigem Spotte einräumen: „Ich glaube, wir hätten die kosmopolitische Courage, dänische Sänger zu beklatschen, wenn — es nur Leute in Dänemark gäbe, die ihre Nationalität so weit vergessen könnten, daß sie vor einem deutschen Publicum singen möchten!"

Ein Erfolg, wie ihn Gounods „Faust und Margarethe" davontrug, ist im Schauspiel nicht zu verzeichnen; weit blieb es hinter der Oper zurück. Auch erfreute es sich je länger, desto weniger einer sorgfältigen Pflege. Kaum der Anlauf zu einer solchen war genommen worden; nur zu bald begegnen wir den alten Klagen: daß das Personal lückenhaft, die einzelnen Kräfte ungenügend und die Novitäten übel gewählt seien. Besonders der Uebertritt C. A. Görners zum Thalia-Theater (1863) ward fühlbar, weil die Regie mangelhaft blieb, bis ein Ersatzmann in dieser Stellung, Namens Reinhardt, sich auf dem für ihn neuen Boden zurechtgefunden hatte; doch immer war das Schauspiel das Aschenbrödel auch dieser Direction.

Bei alledem that Herrmann mehr dafür, als sein Vorgänger; gleich anfangs kamen zum Vorschein: „Unter dem Reichskammergericht" von Georg Horn, das jedoch als grobdrähtige Caricatur in Hamburg keinen Anklang fand; „Gute Nacht, Hänschen", von Arthur Müller, leider aber auch ein krasses Boulevardsdrama: „Cora, das Kind des Pflanzers." Nach und nach erschienen dann noch, meist wohlwollend, aber niemals enthu-

siastisch aufgenommen, unter Herrmann die dramatischen Dichtungen: „Geburtsrecht“ von F. Steffens, „Das Mädchen am Brunnen“ von G. Horn, „Düweke“ und „Pietra“ von Mosenthal, Gerstäckers „Wilderer“, Herschs „Loreley“, Horns „Strandherr und seine Söhne“, „Griffenfeld“ von Karsten Runge, Franz Nissels Volksdrama „Die Zauberin am Stein“,[1] „Don Juan d'Austria“ von Putlitz, „Wildfeuer“ von Halm, Schleichs Volksschauspiel „Ansässig“ (am 23. Februar 1865; im Hinblick auf die eben erreichte Gewerbefreiheit gab man dem Stücke noch den Titel: „Der Zunftzwang“), Weilens „Edda, oder der Aufstand

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

1865. 23. Februar.

[1] Der Verfasser ist identisch mit Jenem, der am 10. November 1878 den Schillerpreis erhielt. „Die Zauberin am Stein,“ Volksdrama in vier Aufzügen, ging, gut besetzt, mit Charl. Frohn in der Titelrolle, Montags am 28. December 1863 auf dem Stadttheater zu Hamburg als Neuigkeit in Scene, fiel aber vollständig durch; die Presse urtheilte über das Werk einstimmig mit vernichtender Schärfe. „Barock im Stoff, hyperidealistisch in der Sprache und verfehlt im Schluß,“ so nennt es Wehls D. Schaubühne; dies Thema variiren alle anderen Blätter. Die Jahreszeiten sagen: „Das Stück führt uns Zeitumstände vor, wie sie weder der Zeit, in der sie spielen, noch dem Naturell der Personen, welche sie betreffen, angemessen sind. Die Conflicte, gewaltsam herbeigezogen, machen eine der beabsichtigten grade entgegengesetzte Wirkung. Sprache und Handlung passen nicht zu dem Rahmen, worin sie sich bewegen, auch läßt der Dichter sich zu Trivialitäten verleiten, die den peinlichsten Eindruck hervorbringen. Die Lösung ist so vollkommen verfehlt, daß selbst die vortreffliche Aufführung das Drama vor der bedauernswerthesten Niederlage nicht retten konnte.“ Robert Heller äußerte in Nr. 308 der Hamburger Nachrichten vom 30. December 1863: „Die „Zauberin am Stein“ behandelt sehr gewöhnliche Verhältnisse mit einem großen Aufwande von Pathos, Reflexion und Declamation, der um so schlimmer angebracht ist, als die Personen, welche diese Ueberschwänglichkeiten reden und ausführen sollen, fast sämmtlich dem Bauernstande angehören und in der rohesten Epoche des dreißigjährigen Krieges leben. Nichtsdestoweniger hätte die in allen Theilen sorgsame Darstellung der Neuigkeit noch zu einem Achtungserfolge verholfen, wäre die Grenze zwischen dem Erhabenen und Lächerlichen, an welche Sprache und Handlung schon früher zuweilen anstreiften, im letzten Acte nicht wirklich überschritten worden, womit ihr Schicksal unwiderruflich entschieden war. Und wäre auch diese Klippe durch angemessene Kürzungen und Aenderungen noch zu umschiffen gewesen, so hätte das Stück zuletzt doch an dem unmotivirten, der sog. poetischen Gerechtigkeit widersprechenden Schlusse scheitern müssen.“

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

der Friesen, 1623" u. s. w. — man kann mit Eulenspiegel sagen: „groß und klein, wie sie der Hirte austreibt". Gelegentlich fehlte weder „Schuldbeladen" als schamloses französisches Ehebruchsdrama, gegen das die Presse heftig zu Felde zog, noch ein boshaftes, auf dem Wallnertheater in Berlin nach Verdienst ausgepfiffenes Pasquill: „Die Verse Friedrichs des Großen" von Sacher-Masoch, einem Manne, der in deutscher Sprache producirt, ohne ein deutscher Schriftsteller zu sein.

Unter den Kräften, mit denen die genannten Werke vorgeführt wurden, befanden sich neben Veteranen, um nicht zu sagen: Invaliden, wie z. B. Gloy nachgrade ein solcher geworden war, routinirte Dutzendschauspieler ohne individuelle Physiognomie, sodann aber einzelne Rekruten, die sich später tüchtig entwickelt haben. Es mögen genannt sein: Charlotte Frohn, Pauline L'Arronge, Frau Luther-Frank, und aus dem letzten Jahre die Soubrette Frl. Stahlheuer; das Herrenpersonal, anscheinend zusammengestellt nach „der Kraft der Fäuste, nach des Athems Hauch", worüber der Einzelne gebot, stand hinter demjenigen der Damen zurück. Was von dem jetzt in den Verband dieser Bühne eingetretenen Schauspieler v. Ernest gesagt wird: „er sucht seine Wirkungen in einem schallenden Geltendmachen seines Organs und in der Mimik des Ritterstücks; sein Heldenthum leidet an einer geräuschvollen Monotonie" — das gilt von den meisten der neben ihm Engagirten, wie von der ganzen damals in Hamburg Platz greifenden Spielweise. Der ungeschliffenste Coulissenreißer hielt sich für den größten Künstler, und eine Hohlheit des Pathos, eine Uebertreibung in Gesten und Mimik, ein Gebrüll riß ein, daß man sich oft in eine Vorstadtbühne versetzt wähnte, wo etwa „Die Räuber auf Maria-Kulm" gegeben
1865. wurden. Selbst der tüchtige Oscar Guttmann, 1865 als Regisseur engagirt, konnte diesem Unwesen nicht steuern. Geist und Feinheit flohen davon; die Grazien blieben aus; ein gelegentlich bis zur wüstesten Ungeschlachtheit sich steigernder roher Vierbankston kam an die Tagesordnung.

Die Namen jener Helden der Lunge sind gänzlich ohne Bedeutung; man könnte sie höchstens nach dem Umfange ihres Brustkastens, nicht nach dem ihrer künstlerischen Fähigkeiten stufenweise gruppiren. Nur der Schauspieler Louis Julius möge genannt sein, weil er eine Specialität pflegte, nämlich die Darstellung des Marschalls Blücher; diesen gab er virtuos. Sodann trat 1863 für ein Jahr Ernst Possart als Charakterspieler ein; geboren am 11. Mai 1841 zu Berlin, zählte der talentvolle Mann 22 Jahre, als er bereits den ausgeschiedenen Görner in wichtigen Aufgaben ersetzen konnte; gleich seine ersten Rollen — Burleigh, Wurm, Talbot und Narciß — ließen ebenso, wie im Februar 1864 sein Mephistopheles, Begabung erkennen. Zum Bedauern der Hamburger Kunstfreunde ging er schon im Juni 1864 nach München. Unter den Debütantinnen begegnen wir einer zweiten Tochter Baisons, Auguste; sie wird, wie ihre ältere Schwester Josefine, als vielversprechende Erscheinung gerühmt.

X. J. Hermanns erste Direction, 1862-1866.

1863.

1864, Februar.

Ueber die Gäste, denen diese Mitglieder jezuweilen ihre Unterstützung liehen, ist wenig zu sagen. Emil Devrient ward auch jetzt wieder „mit nie erlebtem Zudrang und Enthusiasmus" aufgenommen und beendigte am 30. April 1863 (in „Das Leben ein Traum") ein Gastspiel „unter den glänzendsten Huldigungen von Seiten des Publicums wie seiner Collegen, nachdem er zwei Monate hindurch vor gedrängt vollem Hause bei größtentheils ausgeräumtem Orchester gespielt hatte;" er gastirte später nicht wieder in Hamburg. Lorbeerkränze, Tusch des Orchesters, Hervorrufe u. s. w. fehlten nicht; im Druck erschien: „An Emil Devrient. Ueberreicht von der Direction des Stadttheaters, als er zum letzten Mal in Hamburg gastirte." (Gedicht von sechs achtzeiligen Strophen.) Unterzeichnet: „Karsten-Runge, Hamburg, den 30. April 1863." Auch Hermann Hendrichs ward freundlich begrüßt (November 1864); er trat u. A. auf in Müllners Schicksalstragödie: „Die Schuld". Das Werk, welches die jüngere Generation von der Bühne her nicht kannte, erweckte zwar „Bedenken, die sich gegen Form, überspannte

1863, 30. April.

1864, November.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Anschauung und Graus erhoben," wurde aber „im Ganzen recht gut aufgenommen." Als Neuigkeit brachte Hendrichs einen kleinen Schwank „Die Freier" zur Darstellung, worin er in der Maske eines — jüdischen Theateragenten erschien; er, den man sonst nur als Götz, als Tell u. s. w. zu sehen sich gewöhnt hatte!

Von den fremden Damen ist wohl Julie Rettich, die Hamburgerin, der Erwähnung am ersten würdig; ihre Gestaltungen

1864, März.

erweckten gegen Ende März 1864 verdiente Beachtung, obwohl man dieselben „zwar großartig in vielen Momenten, wohldurchdacht und verständig einstudirt," keineswegs aber „schwungvoll" finden wollte. Schwer vermißte man „eine gewisse Innerlichkeit, die das Publicum bis zu Thränen mit sich reißt;" für Sophie Schröder war Julie Rettich kein Ersatz. Freundlicher als ehedem ward Auguste v. Bärndorff (von Hannover kom-

1862, December.

mend) im December 1862 bei einem kurzen Gastspiel aufgenommen; gelegentlich desselben erschienen nach längerer Pause mehrere classische Stücke in rascher Folge, jedesmal vor gut besuchten Häusern. Diesen Umstand benutzte Robert Heller, um daran zu mahnen: „daß die Direction hieraus abnehmen könne, wie sehr das gebildete Hamburg nach einer der Oper ebenbürtigen Pflege des classischen Schauspiels schmachte, die man allerdings noch nicht merke, wenn auch sonst immerhin gegen die Zustände des Jahres zuvor, wo um diese Zeit die Loissetsche Kunstreitergesellschaft die Bretter einnahm, ein Schritt zum Besseren geschehen sei. Gang, Princip und Leitung der Anstalt seien geregelter und anständiger geworden; von der Spielmethode und künstlerischen Leistungsfähigkeit lasse sich indeß auch in diesem Jahre noch kein Rühmens machen." Die Unterstützung, welche Frau v. Bärndorff z. B. in „Maria Stuart", „Donna Diana" und „Frauenkampf" fand, konnte in der That nur für sehr wenig glücklich erklärt werden, da überall Schule und Zucht der Regie, Sicherheit des Zusammenhaltens und klug bemessene Haltung fehlten. Geschmacklos möblirte Zimmer, kunterbunt zusammengestoppelte Decorationen und Requisiten

sah man nach wie vor; den Einzelnen war so wenig Achtung vor dem Kunstwerke beizubringen, daß Bettelmädchen wie die Grille ꝛc. oder Hirtinnen wie Schillers Jungfrau mit Brillanten an den Fingern und in den Ohren erschienen. XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Im Frühjahr 1864 bildete den Schluß der Saison ein gleichfalls zum größten Theil classische Stücke umfassendes Gesammtgastspiel der Dresdener Hoftheatermitglieder Friedrich Dettmer (der früher in Hamburg engagirt gewesen) und Winger, sowie der Damen Ulrich und Wolf, die als willkommenen Fünften Carl Sontag von Hannover mitbrachten. „Ein so ausgezeichnetes Einzel- und Zusammenspiel" (urtheilte die Deutsche Schaubühne) „wie das dieser gefeierten Gäste läßt uns immer von Neuem die bedeutenden Lücken und ungenügenden Kräfte an unserer Bühne schmerzlich empfinden. Wieder gab das gefüllte Haus den Beweis, daß es eben nur guter Darsteller bedarf, um dem Publicum das Drama lieb zu machen." Auch dieses Mahnwort fruchtete nichts; das Schauspiel blieb armselig, ungenießbar, „verurtheilt zum Kunst-Vegetiren". Die geschichtliche Darstellung hat sich daher nur noch mit den bemerkenswerthen Einzelheiten aus dieser Epoche zu beschäftigen. Da begegnen wir sogleich der Wiederkehr etlicher Dichterjubiläen und Benefize; Noblesse in Geldsachen, gepaart mit einer bei deutschen Schauspieldirectoren nicht häufigen Neigung: wohlzuthun, war ein rühmenswerther Zug in B. A. Herrmanns Charakter. Zahlreich sind die Gratificationen und Benefize, welche er voll Gutmüthigkeit, stets unaufgefordert, während seiner beiden Directorate einzelnen Künstlern, Schriftstellern, deren Wittwen (wie derjenigen Carl Toepfers) dem Chor- oder Orchesterpersonal u. s. w. bewilligt hat; Vergünstigungen, die um so schwerer ins Gewicht fallen, als Herrmann niemals im Falle war, von seinem Ueberflusse, sondern stets nur von dem knapp Zureichenden mitzutheilen. 1864, Frühjahr.

Im Jahre 1862 z. B. hatte die Schauspielerin Fräul. Franke, die zur Eröffnung der Saison Ende August in Hamburg angelangt war, das Unglück, am Tage nach dem Einzuge in ihre Wohnung 1862.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862–1866.

durch einen plötzlich ausbrechenden Brand ihre ganze moderne Garderobe zu verlieren; B. A. Herrmann sorgte durch ein Benefiz für Schadenersatz. Und so finden wir denn auch drei deutsche Dichter unter den Benefiziaten: zuerst Carl Toepfer, zu dessen 50jährigem Schriftstellerjubiläum, als Nachfeier zu seinem 70.

1862, 29. Decbr.

Geburtstage, am 29. December 1862 bei festlich erleuchtetem Hause „Des Königs Befehl" mit C. A. Görner als Friedrich II. in Scene ging; sodann Roderich Benedix, dessen 25jährige

1864, 19. Januar.

Jubelfeier als dramatischer Dichter am 19. Januar 1864 mit „Mathilde" und „Eigensinn" begangen ward; endlich ein Jahr

1865, 14. Februar.

später, am 14. Februar 1865, Carl Gutzkow, zu dessen Benefiz bei Gelegenheit seines 25jährigen Schriftstellerjubiläums „Uriel Acosta" vor allerdings erschreckend leeren Bänken gespielt wurde.

Schillers Gedächtnißfeier kehrte ebenfalls unter B. A. Herrmann in erfreulicher Regelmäßigkeit wieder; gleich 1862 brachte

1862, 10. Novbr.

man das Fragment des „Demetrius" zur Aufführung — vernünftiger Weise ohne jegliche „Ergänzung", wie einige Epigonen sie mehr dreist als glücklich gewagt haben. Dem Fragmente folgte „Wallensteins Lager" mit neuen, von Berlin entlehnten

1863, 1864, 10. Novbr.

Costümen. „Wallensteins Tod", neu einstudirt, erschien im nächsten, „Tell" mit Hendrichs im Jahre 1864; der neu eingetretene Capellmeister Riccius hatte zu diesem Tage eine beifällig aufgenommene „Fest-Ouvertüre" componirt. Um das letzte Wort zu behalten, recitirte Hendrichs als richtiger Comödiant nach der Rede des Rudenz, womit das Schauspiel erhebend abschließt, noch folgenden Bombast:

„Ein bied'res Volk tritt ein in seine Rechte,
Und strahlend bricht der Freiheit Morgen an."

1863, 26. Januar.

Auch sei angeführt, daß am 26. Januar 1863 Schillers „Räuber" — „nach der Mannheimer Original-Ausgabe eingerichtet von Eduard Devrient", also in Roccoccotracht — gegeben wurden. Dies dramaturgische Experiment mißglückte hier, wie anderswo; man nannte die Neuerung „doctrinär", und sie war um so rascher wieder von der Bühne verschwunden, als

die Darstellung „jeden Mangel an Ernst und Achtung vor der Würde der Kunst auf das Empfindlichste vermissen ließ."

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

1866, an Schillers Todestage, veranstaltete das Stadttheater gleichfalls eine Festvorstellung zu des Dichters Andenken. „Zur Vorfeier der Enthüllung des Schillerdenkmals" ward „Maria Stuart" (mit Auguste v. Bärndorff als Gast in der Titelrolle) gegeben; vorher sprach Herr v. Ernest einen Prolog. Donnerstags am 10. Mai, dem Himmelfahrtstage, ward dann das Schillerstandbild in Gegenwart der Spitzen der Behörden und einer nach Tausenden zählenden Zuschauermenge feierlich enthüllt.

1866. 9. Mai.

Noch ist des Shakespearejubiläums, 1864, zu gedenken; Halms, den 300jährigen Säculartag der Geburt des Dichters feierndes Festspiel: „Ein Abend in Titchfield" wurde, wie an vielen Bühnen, so auch an der Hamburger aufgeführt. Die Handlung war in das Jahr 1600 und nach Titchfield, einem Landsitze des Grafen Southampton verlegt; sie ward begleitet von Darstellungen einzelner Scenen aus Shakespeares Stücken: „Der Sturm", „Hamlet", „König Heinrich IV.", „Der Kaufmann von Venedig", „Romeo und Julie", „Othello", „Macbeth" und „König Lear". In einem Schlußtableau, welches Genien und Charaktere in Wolken zeigte, wurde die Büste Shakespeares durch die Königin Elisabeth bekränzt. „In Folge der überaus einfachen Ausstattung der Bilder" ging diese Dichtung ohne Beifall vorüber; mehr Theilnahme wußte sich hierauf der „Sommernachtstraum" zu erringen. — Man sieht, daß B. A. Herrmann zum mindesten ein Augenmerk auf würdigere Dinge gerichtet hielt. Der zunehmenden Verwilderung der Spielweise konnte er, der selbst nicht Schauspieler war, keine Schranken setzen; aber er benutzte doch jede Gelegenheit, um darzuthun, wie er der Anschauung huldige: daß die Bühne wesentlich nur der Aus- und Durchgangspunct für literarische Interessen sei, und daß die Künstler sich unter die Disciplin des Kunstwerks zu beugen haben.

Hiernach muß der wichtigen vaterländischen Gedenktage des Jahres 1813 Erwähnung geschehen, welche 1863 auf der Ham-

XI. Herrmanns erste Direction, 1862–1866.

burger Bühne in angemessener Weise begangen wurden, namentlich so weit es die Märzfeier betrifft. Der grauenvolle Druck, den einst die Fremdherrschaft auf Hamburgs schwer geprüfte Einwohner ausgeübt hatte, war noch unvergessen; ebenso lebte in Aller Herzen eine Tradition von dem begeisterten Jubel, womit man die Befreiung vom Joche der Franzosen und Tettenborns Einzug am 18. März 1813 begrüßte. F. L. Schmidt hatte diesem Jubel durch sein Festspiel: „Der Tag der Erlösung" auf frischer That den entsprechenden theatralisch-dramatischen Ausdruck geliehen; mit überraschend günstigem Erfolge ward dieses kleine Stück wieder einstudirt. Zuerst am 17. März 1863, bei festlich erleuchtetem Hause zur Vorfeier des 18. März gegeben, mußte es bis zum Schlusse des Monats mehrere Male wiederholt werden, um dem Zudrange der patriotisch erregten Bevölkerung Genüge zu leisten; vorangeschickt ward dem „Tag der Erlösung" jedesmal: „Kriegerische Festouvertüre von Lindpaintner"; sodann ein „Festprolog", gesprochen von Charlotte Frohn, mit lebenden Bildern („Tettenborns Einzug", „Gold für Eisen", „Nach der Fahnenweihe der Legion", „Am Weihnachtsabend", „Die siegreiche Hammonia"); hierauf Rossinis Ouvertüre zu „Tell", die Rütliscene aus Schillers „Tell" und endlich die Quodlibetscene: „Ein Feldlager der hanseatischen Legion", vom Musikdirector Reinhold Preumayr und Th. Gaßmann; der letztere hatte auch einen „Epilog" zu Schmidts „Tag der Erlösung" verfaßt. Die lebenden Bilder waren in decorativer Hinsicht neu und vorzüglich ausgestattet; zu Schmidts Festspiel hatte der Theatermaler Witte eine neue Decoration: „Hamburgs Hafen mit dem alten Blockhause" angefertigt. So oft diese Vorstellung gegeben wurde, war den Kampfgenossen von 1813 ein Theil des dritten Ranges und des Amphitheaters zum freien Besuche eingeräumt.

1863, März

1863, 18. März.

Den 18. März 1863 feierte man in Hamburg sehr großartig; am Morgen ward erst in allen Kirchen Gottesdienst gehalten, dann durchzog ein gewaltiger Festzug die geschmückten Straßen der Stadt; alle Gewerke, Brüderschaften, Innungen und Ver-

eine waren darin vertreten. Auf dem Heiligengeistfelde bewegte sich der Zug grüßend an dem Häuflein der Veteranen aus den Freiheitskriegen vorüber; die kleine Schaar dieser Kampfgenossen hatte sich vorher in der großen St. Michaeliskirche unter dem Schmucke der alten Fahnen feierlich einsegnen lassen. Abends war die Stadt glänzend illuminirt. Sieben Monate später ward in ähnlicher Weise der fünfzigjährige Gedenktag der Völkerschlacht bei Leipzig begangen; das Stadttheater feierte ihn bei erleuchtetem Hause durch die Jubel-Ouvertüre von C. M. v. Weber, einen Festprolog von Th. Gaßmann, den Ernst Possart schwungvoll recitirte, endlich durch Herschs „Loreley". Das Publicum hatte sich zahlreich eingefunden.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

1863, 18. October.

Daß die patriotische Wärme der Hansastädter nicht rasch verflog, sondern Stand hielt in den Tagen ernster Prüfung, zeigte sich erfreulich in dem bald nachher ausbrechenden dänischen Kriege. Außerordentliches geschah zur Linderung des Elends, das dieser Krieg erzeugte; man traf Vorbereitungen zur Pflege Verwundeter, man sammelte Geld zur Ausrüstung von Lazarethen, man sorgte für die Wittwen und Waisen der Gefallenen; alles opferwillig und in großartiger Weise. Die Siege der deutschen Waffen weckten die lebhafteste Begeisterung in den Herzen der Hamburger; nur — das Stadttheater läßt die Spur davon nicht erkennen. Unbekümmert um die Ereignisse, welche sich in nächster Nähe vollzogen, ging es einsam seine Bahn; daß dieses Institut ein nationales sein wollte, that es damals so wenig dar, wie je. Vollends beschämt wird die führende Bühne Hamburgs durch die Vorstadttheater, denn auf diesen fand die Stimmung der Besucher ein Echo im dramatischen Spiel; natürlich ein solches, wie es dem Publicum von Tivolitheatern annehmlich war. In der Vorstadt St. Pauli z. B. konnte ein Volksstück nicht oft genug gegeben werden, in welchem die Figur des Hannemann Sören Sörensen die Hauptrolle spielte; er trat als „Tapperer" auf und sang näselnd nach der Melodie des dänischen Nationalliedes „der tappere Landsoldat"

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

mit unnachahmlicher Melancholie ein Spottgedicht auf die Zertrümmerung des berüchtigten Löwendenkmals auf dem Flensburger Kirchhofe: „Die Löwe hän is död“ u. s. w.

Was nach seiner Art ein Vorstadttheater zu Stande brachte, nämlich mit Glück an das patriotische Gefühl zu appelliren: das hätte doch dem Stadttheater in edlerer Weise ebenfalls gelingen müssen, wenn ein ernstliches Bestreben darauf gerichtet gewesen wäre. So sollte man meinen, allein vergebens wird man sich bemühen, zu entdecken, wie das Stadttheater etwa die gewaltige Zeit entsprechend im Bilde wiedergespiegelt hätte; die Weihetage der Erinnerung an das Jahr 1813 blieben vereinzelte Lichtblicke.

Zum Schlusse der Festberichte aus dem Schauspielrepertoire sei erzählt, wie das 50jährige Jubiläum des Kunstveteranen

1865, 6. Septbr.

Johann Christoph Gloy gefeiert ward (6. September 1865); der Jubilar gab bei gedrängt vollem Hause zwei Rollen, die er nach dem geschmackvollen Ausdrucke eines Berichterstatters „für Hamburg creirt[1] hatte:“ den Lorenz Kindlein und den Bartolo. Geboren zu Lübeck als Sohn des Vogts am Heil. Geist-Hospitale am 10. Februar 1794, hatte Gloy seine Vaterstadt 1810 heimlich verlassen, weil er nicht Theologie studiren wollte, war zur Bühne gegangen und 1815 in Hamburg engagirt worden; ein halbes Jahrhundert lang hatte er dem Stadttheater treu gedient. Nach Würden ward der Greis geehrt; als ihn die Regisseure Wohlstadt und Guttmann am Morgen des Jubeltages auf die Bühne holten, wo er das Personal und die Direction versammelt fand, prangte das Theater im Flaggenschmuck. Ein Tusch des Orchesters

[1] Die garstigsten Fremdwörter scheinen im theatralischen Bereiche nicht nur unausrottbar, sondern sie vermehren sich noch beständig. Sogar in dieser Kleinigkeit steht das Theater dem nationalen Leben fern; die allgemeine Zeitrichtung ist den Fremdwörtern feindseliger als je. Neuerdings pflegt an deutschen Bühnen z. B. kein Stück mehr „zum ersten Male aufgeführt“ zu werden, sondern „es erlebt seine Première.“ Solcher Greuel wird nicht nur ersonnen, nein, er wird auch fortgepflanzt; das berüchtigte „Zeitungsdeutsch“ verschönert sich damit, und ein „Verein für (!) deutsche Literatur“ druckt Bücher, worin ein Dingelstedt über „die Première der „Räuber“ Schillers“ spricht, als ob dieser Genius unsere Sprache nie geadelt hätte.

empfing den Künstler, welchen alsdann Director Herrmann mit einer Festrede begrüßte, an deren Schlusse der Silberpokal nicht fehlte. Daß die Vorstellung des Jubiläums-Abends in durchweg gehobener Stimmung verlief, braucht kaum gesagt zu werden; nach Beendigung der Oper verwandelte sich die Bühne und zeigte „das alte Hamburg mit dem Hafen"; Gloy, mit Kränzen überschüttet, nahm einen derselben, „und indem er ihn an die Lippen drückte, sprach er die Hoffnung aus: der Himmel möge ihm die Erinnerung an die Fülle der Schönheit und Ehren dieses Abends bis zur letzten Stunde in voller Lebendigkeit gnädig erhalten." Dann ließ er noch eine „längere Ansprache" folgen, an deren Schlusse sich die Scene abermals verwandelte; man sah, als Bild der Gegenwart, „die Alster mit dem Jungfernstieg"; das festlich gekleidete Personal umringte Gloy, und der ahnungslose Greis, der sich nicht zu fassen wußte, ward mit einem Lorbeerkranze geziert, wobei eine Collegin schwungvolle Verse sprach. Gloy gehörte der Bühne noch bis zum Schlusse der Saison an; mit B. A. Herrmann schied auch er. XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Wenn man will, so kann man auch noch die letzten Wochen vor den jedesmaligen Weihnachtsfeiertagen als „festliche" gelten lassen; unter B. A. Herrmann kamen zuerst phantastische Weihnachtsstücke auf das Hamburger Stadttheater, und zwar pompös inscenirte Kinderballete, nicht bescheidene kleine Comödien, wie einst Hesse eine solche geboten. Im December 1862 wurden sieben 12 Fuß hohe Transparentgemälde (Copien nach großen Meistern), die zuvor in Berlin gezeigt worden waren, vorgeführt; daneben aber fand das Weihnachtsballet von Kathi Lanner: „Rose und Marie", worin 70 Kinder beschäftigt waren, bedeutenden Zulauf. Auch 1863 kam ein Kinderballet der Lanner: „Hans Däumling und seine Abenteuer" vor dem Feste immerfort zur Darstellung; 1864 theilte „Der Tolpatsch und der Struwelpeter" mit dem „Christkindchen" (Genrebild von Langer) die Ehren der Weihnachtsvorabende; im December 1865 finden wir nur ein Ballet, „Das lustige Schneiderlein". 1862, December. 1863, December. 1864, December. 1865, December.

XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Im Uebrigen bevorzugte B. A. Herrmann das Ballet nicht sonderlich; es galt ihm keineswegs, wie seinem Vorgänger, als wichtiger Selbstzweck, sondern fast nur als Zier. Gäste traten in demselben nicht gar häufig auf; der Curiosität halber muß der einbeinige spanische Tänzer Juliano Donato genannt werden, der auf Hamburgs erster Bühne im December 1864 hüpfen durfte. Endlich schmückte auch eine „Feeerie" mit dem poetischen Namen „Der Hammelfuß" im Sommer 1865 das Repertoire eben dieser Bühne. Man hatte darauf gerechnet: der darin vorgeführte Cancan solle große Anziehungskraft bewähren; das Gegentheil war der Fall, und die Vorstellungen der „Feeerie" wurden abgebrochen.

1865, Sommer.

Einen im Ganzen erfreulichen Anblick bietet während der Jahre 1862—66 die Oper dar. Neben und nach Gounods „Faust und Margarethe" erschienen bewährte ältere, sowie interessante neue Tonwerke, z. B. Maillarts „Fischer von Catania"; Julius Benedikts „Rose von Erin" (die nirgends in Deutschland so gefiel wie in Hamburg, wo sie am 22. Februar 1863 zuerst gegeben ward); Verdis „Maskenball" (der, im December 1862, einen Erfolg wie „Faust" versprach, ohne dies Versprechen zu halten); ferner „Christine, Königin von Schweden", Text von Tempelley, Musik vom Grafen Nedern („wollen Sie sich „redern" lassen, so gehen Sie in „Christine"", sagte der Börsenwitz);[1] endlich Max Bruchs „Loreley" (in der Hauptrolle besetzt mit Auguste Spohr) und das Fragment „Loreley" von Felix Mendelssohn-Bartholdy, wichtiger Neustudirungen („Hans Heiling", „Wasserträger" u. v. a.) zu geschweigen. Der auf den 4. November 1862 fallenden 75jährigen Jubelfeier der ersten Aufführung des „Don Juan" in Prag (4. November 1787) möge jedoch gedacht sein, ebenso des Jubiläums der Oper „Stradella",

1863, 22. Februar.

1862, December.

1862, 4. Novbr.

[1] Zu interessanten Vergleichen zwischen dem Hamburger und dem Berliner Volkscharakter gelangt man, wenn man das Witzwort, welches zu Berlin über Nederns „Christine" in Umlauf war, mit dem obigen zusammenhält. Jenes lautete sehr boshaft: „Im Jahre 1848 brachte das Volk der Aristokratie Katzenmusiken. Jetzt ist es umgekehrt."

welche am 23. Januar 1863 zum hundertsten Male aufgeführt wurde. Den Ertrag des Abends hatte B. A. Herrmann zur Hälfte dem Tenoristen Kaps zugewiesen, der die Partie des Barbarino seit der ersten Vorstellung des „Stradella“ ununterbrochen inne gehabt hatte. XI. Herrmanns erste Direction. 1862-1866. 1863, 23. Januar

Den Schlußstein dieser Ereignisse auf musikalischem Gebiete bildete die Aufführung von Meyerbeers nachgelassener Oper: „Die Afrikanerin“, am 25. Januar 1866 bei aufgehobenem Abonnement und mit erhöhten Preisen zuerst gegeben; es war die letzte bedeutende Neuigkeit, welche B. A. Herrmann vorführte. Die „geschäftige Fama“, oder vielmehr eine mit großem Geschick gehandhabte Reclame hatte die Neugierde auf dieses Werk so hoch gesteigert, daß schon Tage lang vor dem 25. Januar alle Plätze vergriffen waren; als Rückschlag folgte eine desto stärkere Ernüchterung. An dieser trug die Aufführung keine Schuld; sie war vollkommen so gut, wie einst die des „Faust“. Die Besetzung war: Ines, Frau Rübsam-Veith; Vasco de Gama, Herr Frankl; Selica, Frau Schröder-Chaloupka; Nelusco, Herr Zottmayer. Wiederum war die Vorsicht einer doppelten Einstudirung der Hauptpartieen gebraucht worden; demgemäß sang nachmals die Ines Frl. v. Terey; den Vasco Herr Koloman-Schmidt; die Selica Frl. Harry; den Nelusco Herr Rübsam. Als Dirigent der Oper fungirte Kapellmeister Fischer; in Scene gesetzt war „Die Afrikanerin“ vom Oberregisseur Wohlstadt; die Ballete hatte Kathi Lanner angeordnet, und zwar höchst geschmackvoll. Es fehlte der Oper nicht an Beifall, aber er war nicht nachhaltig. Am Schlusse der ersten Aufführung hob sich nach kurzer Pause der über Selicas Leiche herabgesunkene Vorhang aufs Neue, und das Publicum sah eine „Apotheose“ Giacomo Meyerbeers, welche sinnig arrangirt war und ansprach. 1866, 25. Januar.

Damit wäre der wichtigsten Vorkommnisse auf dem Gebiete der Oper zu B. A. Herrmanns Zeit gedacht. Es bleibt nur noch zu erwähnen, daß dieser Director den Chor beträchtlich

XI. Herrmanns erste Direction. 1862–1866.

verstärkte; auch an Gästen bot er eine reiche Auswahl: Desirée Artôt, Therese Tietjens, Pauline Lucca (die im Februar 1864 zuerst, und gleich mit lebhaftem Beifall gastirte), Ilma von Murska (welche besonders mit ungarischen Nationalliedern Glück machte), Adele Passy, geb. Cornet[1] von Wien, und noch diesen oder jenen „Stern", der jedoch den Hamburgern nur in seltenen Ausnahmefällen anders, als gegen Erlegung doppelter Eintrittspreise aufging. Alle diese Künstlerinnen erweckten mehr oder minder großen Enthusiasmus; am wenigsten gefiel Adeline Patti, welche in Hamburg sogar ihr „Lachcouplet" von der bösen Kritik nicht so gewürdigt sah, wie anderswo. Vielleicht mußte sie darunter büßen, daß die in ihrer Begleitung kommenden Italiener (geführt vom Impresario Merelli) sehr mittelmäßig waren. Sie hat auch im Verein mit einigen Virtuosen concertirt. Uebrigens soll die „Italienerin" Adeline Patti (laut Moniteur des dates) von Eltern geboren sein, die aus Mähren stammen und eigentlich Schlupatti heißen.

Unter den gastirenden Sängern verdienen die Tenoristen Theodor Formes (von Berlin) und Gustav Gunz (von Hannover)

1865.

rühmend genannt zu werden; der letztere, seit jener Zeit (1865) in Hamburg stets beliebt geblieben, durfte als einer der gediegensten Mozartsänger gelten, den die deutsche Bühne seit langer Zeit besessen hatte. Noch gastirten zwei Bassisten, die später in den Verband dieser Bühne traten: Carl Griebel und

1864.

Kögel; der letztere kam damals von Regensburg. Als 1864 der Capellmeister Neswadba nach Darmstadt abgegangen war, gewann der Director für ein Jahr den bisherigen Capellmeister der Leipziger Bühne, August Ferdinand Riccius, geboren zu Bernstadt in der Lausitz am 26. Februar 1819. Nach dessen Rücktritt übernahm J. Fischer (vom Kölner Stadttheater) dieses

[1] Eine Tochter (zweiter Ehe) des Directors. Sie war im November 1862 zur Professorin der Gesangskunst am Conservatorium zu Wien ernannt worden. Verwittwet, heirathete sie am 8. September 1868 August Köhler, nannte sich jedoch noch immer „Frau Passy-Cornet".

Amt. Wie sehr nun aber die Oper bevorzugt blieb: es ward auch auf diesem Gebiete nicht durchgängig nach einheitlich entworfenem Plane verfahren; nur so viel läßt sich erkennen, daß die italienische und französische Richtung stets vorherrschte; daneben wuchern bereits die ersten Anfänge Offenbachscher Schrankenlosigkeit. Um endlich Zahlen anzuführen, so sei eine statistische Uebersicht der Leistungen im ersten Winter (1862—63) unter B. A. Herrmann mitgetheilt. Es fanden 259 Vorstellungen statt, wovon 149 auf die große Oper kamen; nur 66 waren dem größeren Schau- und Lustspiel gewidmet, während die übrigen 44 Abende durch Ballete, kleinere Lustspiele, Gelegenheitsaufführungen u. s. w. ausgefüllt wurden. Von einer „Pflege" des Dramas kann mithin nicht wohl die Rede sein; bei alledem war es doch noch vorhanden. Nur zu früh verschwand es ganz, nachdem es längere Zeit bloß ein klägliches Scheindasein gefristet hatte. XI. Herrmanns erste Direction, 1862-1866.

Diese Zustände fallen in den nächsten Abschnitt; der gegenwärtige endet mit dem Ablauf des Winters 1865—66, nach welchem B. A. Herrmann (am 31. Mai 1866) von seiner ersten Direction des Hamburger Stadttheaters zurücktrat. Vier Jahre und fünf Monate lang hatte er sein Amt ehrenwerth geführt; wäre nicht stets der Sommer mit einem Vierteljahr in Abzug zu bringen, so daß während der gegebenen Frist in Wahrheit nur 41 Monate hindurch gespielt ward, so würde das erste Directorat B. A. Herrmanns auch der Zeitdauer nach bedeutend über dasjenige seines Vorgängers (mit $37^1/_2$ Monaten) zu setzen sein. Immerhin hat er länger, als irgend ein Director nach der Katastrophe von 1854, auf seinem Posten ausgehalten. Er überließ denselben seinem bisherigen Mitdirector J. Chr. Reichardt, gegen Zahlung einer Abstandssumme von 10,000 ℳ. 1866, 31. Mai.

Im Jahre 1868 ging B. A. Herrmann nach Riga, leitete das dortige Stadttheater ein Jahr lang und kehrte dann nach Hamburg zurück, wo wir ihn später wiederfinden werden.

Zwölfter Abschnitt.

J. C. Reichardts Direction.

1866—1869.

XII. Abschnitt.

Die nun anbrechende Epoche aus der Geschichte des Hamburger Stadttheaters ist die traurigste von allen. Schon war durch Klischnigg, Loissel ꝛc., durch die Kabylen, Equilibristen, Springer und deren Sippe das Institut tief gesunken, indem es nach und nach als Affenkasten, als Reiterbude u. s. w. diente; es unverhüllt zu einem Hause nackter Gemeinheit zu entweihen — diese „Kunstthat" blieb den Jahren 1866—1869 vorbehalten. Der Bericht darüber darf kurz sein. Das Auge des Forschers wendet sich mit Ekel ab von einem Treiben, welches die ehrwürdige Anstalt F. L. Schröders weit unter Localitäten wie etwa eine Polkahalle, ein „Salon Alcazar" oder ein Café chantant herabbringen konnte. Doch erst wenn man sich erinnert: daß am 22. April 1867 hundert Jahre seit der Eröffnung des „Nationaltheaters" unter Seyler verstrichen waren, hundert Jahre seit Lessing als Dramaturg in Hamburg wirkte — erst dann erhält man den richtigen Maßstab für die Bodenlosigkeit der moralischen Versumpfung, welcher das Institut anheimfiel. In der Geschichte desselben wird es ein nie zu tilgender Schandfleck bleiben, daß an jenem Säculartage zwei musikalisch-dramatische Fratzen in Scene gehen konnten, wovon eine noch scheußlicher war, als die andere: Verdis „Rigoletto", und „Die schöne Galathee", von F. v. Suppé. Und das an einem Ostermontage! —

B. A. Herrmann hatte ersichtlich das anständige Princip des letzten Jahres vertreten; kaum daß er sich zurückgezogen, so riß die wüsteste Zügellosigkeit ein. Es ist kaum zu glauben, nichtsdestoweniger vollkommen wahr, daß — außer „Begum Somru“ und „Drahomira“, worin Charlotte Wolter, und Hebbels „Nibelungen“, worin Marie Niemann-Seebach gastirte — in dem hier behandelten Triennium nicht ein einziges neues Drama geboten wurde. Und auch nicht etwa Opern von Werth (wenn man nicht „Mignon“ von Ambroise Thomas, 11. Novbr. 1868, als Errungenschaft gelten lassen will) traten an des Dramas Stelle — nein, nichts als die frechste Lüderlichkeit, der Cancan, das Tricot, die Zweideutigkeit und noch lieber die unverschleierte Gemeinheit wurde gepflegt. Der ganze mehr als frivole Schund, mit welchem ein Offenbach seine leichtsinnigen Pariser auf Bühnen vierten Ranges ergötzte, ward im Hamburger Stadttheater aufgetischt, und mit unanständiger Hast war die Unternehmung beflissen, einen Tempel deutscher Kunst durch den Abhub aus französischen Garküchen planmäßig zu besudeln. Auch das ist bezeichnend, daß wir die Klage lesen: „Man hat es zu der lächerlichen Unsitte gebracht, das Publicum zum Narren zu haben, indem man ihm „Fräuleins“ vorführt, die schon vor Jahren als „verheirathete Frauen“ auf dem Zettel verzeichnet waren.“ Man sieht, welches Kunstideal Herrn Reichardt vorschwebte.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

1868, 11. Novbr.

Unter solchen Umständen muß es genügen, lediglich um der Vollständigkeit willen Einzelheiten aus der trüben Fluth der Ereignisse von 1866—69 in chronologischer Folge herauszugreifen; und da hat man wahrlich die Geduld des Publicums zu bewundern, welches 1866 (im August) durch ein recht günstiges Abonnement sein Vertrauen an den Tag legte, ohne zu ahnen, wie gröblich dieses getäuscht werden sollte. Wiederum mahnte die Presse: „Die Ausrede, daß das hiesige Publicum keinen Sinn für die Tragödie besitze, ist nicht stichhaltig; so sahen wir ein gut besetztes Haus, das der Vorführung des

1866, August.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Birch-Pfeifferschen Schauspiels „Eine Familie“ mit sichtlichem Interesse folgte,“ und doch war „im Zusammenspiel zwar die gewandte Hand des Herrn Görner“ (den der neue Director 1866 als „artistischen Leiter und Oberregisseur“ wieder zum Stadttheater herübergezogen hatte) „zu erkennen, allein auch der tüchtigste Regisseur wird nicht, mit nur mittelmäßigen Kräften, mustergiltige Vorstellungen zuwege bringen.“ Das waren die Auspicien, unter denen diese Direction 1866 ihr Wesen begann. Von der ernsten Oper lesen wir folgende Beschreibung: „Beethovens „Fidelio“ muß leider als wenig gelungen bezeichnet werden; der Dialog ging schleppend und war schlecht gelernt; gespielt wurde mit großer Nonchalance und gesungen wie in einer gewöhnlichen italienischen Schrei-Oper.“ Dem „Fidelio“ folgte als Zugabe ein ländliches Genrebild: „Hahn im Dorfe“ und „eine Reihe von Tanzpiècen“; übrigens wird das Ballet sehr schlecht genannt. Eine allerliebste Operette von Gaveaux: „Der kleine Matrose“, ein Tonwerk, dem einst eine ältere Generation mit Entzücken gelauscht hatte, war „tactlos und frivol ausgeschmückt mit modernen Witzen, die grade nicht den Reiz ländlicher Einfachheit erhöhten,“ jener lieblichen Einfachheit, welche vordem Gesangsnummern lebhaft beklatschen ließ, wie das schelmische Liedchen:

„Ueber die Beschwerden dieses Lebens
Schwatzt oft so Mancher dummen Schnack!
Mich necket alle Noth vergebens,
Hab' ich die Pfeife voll Taback“ u. s. w.

Statt diese Musik in angemessener Weise zu reproduciren, gefiel sich die „artistische Leitung“ in Abscheulichkeiten, welche ein trefflicher Aufsatz der Allgemeinen Zeitung einmal als „Comödiantische Barbareien“ gebrandmarkt hat. Keine Direction verschuldete deren so viele, wie die schmähliche des Seidenwaarenhändlers Reichardt; um nur eine einzige anzuführen, so ward am 18. November 1866 „Oberon“, „dieses unsterbliche Meisterwerk Webers, in einer Weise vorgeführt, die dem eben-

1866, 18. Novbr.

falls unsterblichen Johann Ballhorn alle Ehre gemacht hätte;" eine „neue Bearbeitung", bestehend „in Verlegung und Weglassung ganzer Scenen und Personen und eingeflickten neuen Compositionen" wird bitter getadelt; „das Schlimmste war jedoch die Ausführung des gesanglichen Theils." XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Inzwischen hatte Desirée Artôt gastirt, mit ihr der Tenorist Adams vom Berliner Hoftheater; es verdient bemerkt zu werden, wie mehrere Kritiker scharf dagegen zu Felde zogen: „daß die Sängerin für deutsches Geld italienisch singe", worin ihr Herr Adams, wie gelegentlich der Baritonist Zottmayer, secundirte. Jene vaterländische Regung der Presse mag als eine Art von theatralischem Widerschein der Kämpfe von 1866 — welche soeben dem deutschen Gefühle einen neuen Aufschwung gegeben hatten — erwähnt werden, weil derselbe der einzige seiner Art blieb. Auch bei diesem kam ja das Theater als solches, oder seine Leitung, gar nicht direct ins Spiel; es diente nur mittelbar zum Ausgangspuncte eines patriotischen Zeitungsstreites. Anderweitige Spuren des folgenreichen Kampfes lassen sich in den Annalen der ersten Bühne Hamburgs auf frischer That nicht entdecken; der „Cultus der Demimonde-Operette", den die Blätter dem Director vorwarfen, nahm diesen gänzlich in Anspruch.

Italienisch, wie jene Belgierin, sang auch Therese Tietjens etliche Male, als sie um jene Zeit wieder in ihrer Vaterstadt gastirte; die doppelten Eintrittspreise bei ihren Vorstellungen wollten nicht munden. Als „Weihnachtsballet" erschien „Aladin oder die Wunderlampe"; das Schauspiel — blieb Wochen lang unsichtbar. Dagegen war die Großthat des 2. Januar 1867: „Die schöne Helena", dargeboten von der „um den Ruf des ersten Kunstinstituts einer Stadt von über 200,000 Einwohnern unbekümmerten" Direction, in einer Uebersetzung, „die nicht durch Feinheit glänzt, sehr nach der Berliner Possenküche duftet und hier noch eine locale Brühe von solcher Widerlichkeit erhalten hat, daß man sich vollständig in die Vorstadtbühne versetzt glaubt." Dieses Machwerk wechselte mehr als ein 1867, 2. Januar.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Dutzendmal in schneller Folge mit „Orpheus" u. s. w.; plötzlich erschien dazwischen wie ein Gespenst kein Geringerer als Lessing. Sein „Nathan", am 22. Januar 1867, brachte das unter solchen Umständen gewiß bemerkenswerthe Phänomen eines „gut besetzten Hauses" zu Stande, in einer Zeit, wo die Theilnahme für das Institut, um dessen verlotterter Wirthschaft willen, bei allen anständigen Elementen der Gesellschaft bereits nach Fug und Recht unter den Nullpunkt gesunken war.

1867, 24. Januar.

Am 24. Januar 1867 machte eine junge Hamburgerin, Thoma Börs, ihren ersten theatralischen Versuch (Agathe im „Freischütz"); vor zahlreich erschienenen Zuhörern, die vielen Beifall spendeten, sang sie einem Berichte zufolge „ihre Arien sicher, mit reiner Intonation und richtigem Gefühlsausdruck." Gegen den Schluß der Saison erschien dann noch Hedwig Raabe von St. Petersburg als Gast in munteren Schauspielrollen, über deren Werth die Meinungen sehr getheilt waren. Die sachverständige Kritik hatte zu rechten „mit den tollen Sprüngen des Organs, das sich oft in den höchsten, unschönen Registern bewegte, und der keineswegs einheitlichen Wiedergabe größerer Partieen." Auch fand man sie schablonenhaft und nichts weniger als fein; hinter Friederike Goßmann mußte sie in jeglichem Betracht weit, sehr weit zurückstehen.

Die nächste Saison (1867—68) begann gleich damit, daß ersichtlich ward: „wie die Offenbachiade sich im kommenden Winter einer besonderen Pflege erfreuen solle"; in der That wurde bereits im September „die schöne Helena" fünf, „Pariser Leben" aber sechsmal aufgeführt; noch an drei anderen Abenden erschien Offenbach, dem binnen vier Wochen zusammen 48 Acte gewidmet waren! Sehr richtig bemerkte ein Kritiker: die Hamburger Bühne verdiene das Prädikat „anständig" nicht mehr. In der knapp bemessenen Zeit, welche für würdigere Dinge übrig blieb, gastirten u. A. zwei Tenorsänger, die später dem Institute dauernd angehört haben: Ucko, und der aus dem Winter zuvor bereits vortheilhaft bekannte Lederer. Sie reisten wieder ab, und

1867, September.

an ihre Stelle trat Ferenczy von Wien, der das Fach auf die Dauer nicht ausfüllte. Die Richtung des Repertoires erhielt sich unverändert: im October wurden an 20 Abenden 6 verschiedene Operetten („Pariser Leben" allein 10 Mal!) mit 66 Acten, im November 8 Operetten an 21 Abenden mit 61 Acten gegeben; die Statistik des December weist ein Görnersches Weihnachtsmärchen: „Apfelbaum, Erdmännchen und Flöte" an 19 Abenden mit 95 Acten auf; daneben, bezw. gleichzeitig (denn man pflegte den 5 Acten des Märchens monströser Weise noch große Opern anzuhängen) erschienen an 14 Abenden 10 Opern mit 48 Acten, Lustspiel und Posse an 6 Abenden mit 25 Acten, Operette an 9 Abenden mit 17 Acten und — Ein Schauspiel (Kotzebues „Stricknadeln") zweimal.[1] Im Januar 1868 gestaltete sich das Verhältniß ganz ähnlich, denn das Weihnachtsstück wurde mit dem December nicht ad acta gelegt, sondern schritt noch wiederholt, immer „zum vorletzten Male", über die Bretter. Die Zahl der bereits auf dem Repertoire befindlichen Offenbachiaden ward um eine neue: „Blaubart", vermehrt, die im Januar 5, im Februar noch 4 Mal gegeben wurde; am 17. des zuletzt genannten Monats begann eine italienische Truppe, welcher u. A. der Baritonist Padilla angehörte, ein Gastspiel. Ueber den März, April und Mai wäre kein Wort zu verlieren, hätte nicht Charlotte Wolters Auftreten aber- und abermals bewiesen, welche geistige Nahrung die besseren Elemente Hamburgs ver-

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

1867, December.

1868, Januar.

1868, 17. Februar.

[1] Die Geschichte dieses Schauspiels bildet einen beschämenden Beitrag zur Geschichte des deutschen Geisteslebens. Als Kotzebue die „Stricknadeln" geschrieben, wurden sie auf allen Bühnen Deutschlands gegeben; später veraltete die Form, der Stoff aber war dem Leben entnommen und deßhalb von Dauer. Kein Deutscher dachte daran, die „Stricknadeln" zeitgemäß umzuwandeln; ein Franzose aber schnitt, zerrte und flickte an dem Schauspiel und fabricirte daraus „Die Schule der Alten". Nun kam die Schaar der Uebersetzer und übertrug das Werk ins Deutsche. Wiederum machte das Stück in Deutschland die Runde, aber Keiner von Denen, die es sahen und priesen, ahnte, daß er ein Schauspiel des vielverlästerten Kotzebue sähe. „So etwas kann nur in Deutschland geschehen", bemerkte schon Adami in seinem „Almanach" für 1844 (S. 331) mit Recht.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

langten; die genannte Schauspielerin, früher in Hamburg (am Thaliatheater) engagirt und auch als Gast keine neue Erscheinung, spielte die Maria Stuart, Orsina, Begum Somru (von Halm), Drahomira (von Weilen) und Sappho bei geräumtem Orchester; um die Aufführung dieser Dramen überhaupt zu ermöglichen, hatte die Direction von auswärts Kräfte kommen lassen müssen. Diese waren: Wittmann von Darmstadt als jugendlicher Liebhaber; Winkelmann und Frau Mittell-Weißbach von Hannover als Heldenvater und Anstandsdame; endlich Frl. Bernardelli von Braunschweig als Liebhaberin. Der Tragödie folgte sogleich das Possenspiel: kaum war Charlotte Wolter nach Wien zurückgekehrt, als die Operettensängerin Josephine Gallmeyer, ebendaher, ihren Einzug hielt.

Noch ist aus der hier besprochenen Saison des 25jährigen Jubiläums des Decorationsmalers Witte zu gedenken, dem zu diesem festlichen Tage ein Benefiz bewilligt worden war, gelegentlich dessen Benedicts „Rose von Erin" mit Erfolg neu einstudirt wurde; auch feierte „der unverwüstliche Kaps" (wie die Kritik sich gewöhnt hatte, diesen Sänger zu nennen) sein 25jähriges Jubiläum als Mitglied des Hamburger Stadttheaters

1868, 17. April.

am 17. April 1868; diese Bühne hatte schon manches Schauspieler-Jubiläum begehen sehen — von Sängern war jenes das erste.[1]

Amandus Kaps, der dem Institute nach seinem Jubiläum noch drei Jahre, zusammen 28 Jahre, ununterbrochen angehört

[1] Wenigstens anmerkungsweise sei hier noch eines dritten Jubiläums aus jener Zeit gedacht, damit auch das bescheidene Verdienst nach Gebühr geehrt werde. Am 1. Februar 1869 waren 25 Jahre verstrichen, seitdem die Chorsängerin Frau Sauermann dem Verbande des Hamburger Stadttheaters angehörte; sie hatte (sagt ein Bericht) „stets unermüdlich ihre Pflicht gethan und hält noch heute gar oft den Chor zusammen." Der Gedenktag wurde sehr hübsch gefeiert; früh Morgens ward der Jubilarin ein Ständchen gebracht, Abends fand sie ihren Platz in der Garderobe mit Blumen geschmückt, ein silbernes Portemonnaie mit 25 Ducaten ward ihr feierlich überreicht „und überselig schloß sie den durch die Liebe und Freundlichkeit ihrer Collegen ihr unvergeßlich gemachten Tag."

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

hat, wurde am 25. Septbr. 1810 zu Bärdorf in Oberschlesien geboren.[1] Auf Schulen tüchtig gebildet, bezog er 1835 die Universität Breslau, um Theologie zu studiren; hier ward der Musikdirector Mosevius auf die Stimme des jungen Gottesgelehrten aufmerksam und gab ihm Anleitung, Kaps bildete sich außerdem selbst emsig weiter — endlich, kaum wußte er selbst, wie es so rasch gekommen war, stand der Studiosus, statt auf der Kanzel, auf dem Theater in Wilna als erster Tenor der deutschen Oper.[2] Er debütirte am 5. Jan. 1839 als Max im „Freischütz". Doch bald sehnte sich Kaps nach Deutschland zurück, ging nach Berlin, dann nach Ballenstädt, Altenburg, Riga, und endlich nach Hamburg, wo er blieb. Feodor Wehl nannte ihn 1861 einen Buffotenor, der seltene Vorzüge besitze. „Die große Gefälligkeit, mit der er stets aushilft, die unverwüstliche Dauer seiner Stimme, die höchst schätzenswerthe Eigenschaft, daß er sich im Laufe seines Engagements kaum vier oder fünf Mal heiser oder krank meldete, müßten ihn allein schon eines Lobes würdig erscheinen lassen, das er bei Weitem mehr für die vollkommene musikalische Festigkeit, für die Sicherheit, mit der er singt, und für ein Spiel verdient, welches er in komischen Partieen jedenfalls wirksam zu gestalten weiß. Sein größester Vorzug ist der: „routinirt" zu sein, und mit dieser Routine und einer unverwüstlichen Ausdauer begabt, steuert er stets demselben Ziele zu; dem: erheiternd zu wirken. In Rollen wie der Maurer, der Postillon von Longjumeau, Fritz Braun, als Brauer von Preston, Gines,[3] Jaquino u. s. w. fand er, namentlich in früheren Zeiten, großen Beifall, den er

[1] Ein Sohn des Künstlers, Richard Kaps, starb als Mitglied des Hamburger Stadttheaters, im 29. Jahre, am 15. Februar 1876.

[2] Im polnischen Schauspiel wirkte damals Bogumil Dawison als „erster Liebhaber".

[3] Fritz Braun, Tapezier, in: „Die Braut", Oper in 3 Acten von Auber; Gines, ein Müller, in: „Giralda, oder die neue Psyche", Oper in 3 Acten von Adam. Die übrigen angeführten Partieen sind als bekannt vorauszusetzen.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

übrigens jedenfalls schon seiner Natürlichkeit im Spiel und Gesang halber verdiente."

Auch Wehl weiß also diesem Sänger kein größeres Lob zu spenden, als das zweimalige „unverwüstlich"; in der That lassen sich statistische Belege für diese „Unverwüstlichkeit" beibringen. Kaps hatte bis zu seinem Jubiläum unter zehn Directoren gedient (das „Interregnum" nicht gerechnet); er hatte gesungen mit 160 Sängerinnen, 88 Tenoristen, 38 Baritonisten, 48 Bassisten und unter dem Dirigentenstabe zahlreicher, theils engagirt, theils nur vorübergehend in Hamburg gewesener Capellmeister. Wohl war es eine mannichfach bewegte Laufbahn, auf die der Sänger mit Ehren zurückblickte; sein Jubeltag, den Theodor Wachtel in collegialischer Gesinnung als Stradella begehen half,[1] gestaltete sich zu einem herzlichen Feste. Das nach den Worten eines Berichterstatters „bis auf den letzten Platz in lebensgefährlicher Weise gefüllte Haus" empfing Kaps bei dessen Erscheinen auf der Bühne (als Bandit Barbarino) mit lange anhaltendem Beifallssturm, sowie mit einer Fülle von Kränzen; das Orchester blies Tusch. Nach dem zweiten Acte schmückte Theodor Wachtel den Gefeierten mit einem dichten Lorbeerkranze, dessen weiße Atlasbänder die goldgestickten Worte enthielten: „Meinem verehrten Collegen Herrn Kaps zur freundlichen Erinnerung an sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum von Theodor Wachtel"; überdies schenkte der Gast seinen Honorar-Antheil — die halbe Brutto-Einnahme des „Stradella" — dem Helden des Tages.

Die Mitglieder und der Director widmeten Kaps ebenfalls einen Lorbeerkranz mit entsprechender Inschrift; nach beendigter Vorstellung hielt C. A. Görner eine feierliche Ansprache an den Jubilar. Dies die Gelegenheit, bei welcher der übliche silberne Pokal gespendet wurde. Aus den Kreisen des Hamburger

[1] Das damalige Gastspiel Wachtels rief hervor: „Theodor Wachtel. Ein Künstlerbild von J. v. Z." Hamburg, W. Oncken. 1868.

Publicums ward Kaps vielfach durch Beweise der Anerkennung und Theilnahme erfreut; trübselig war nur die künstlerische Lage des Instituts. XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Auch in der nächsten Saison änderte sich diese nicht; am 1. September 1868 schritt, zur Eröffnung, zwar „Die Jüdin", aber schon am nächsten Tage „Die schöne Helena" über die Bretter. Gleich am 5. folgte „Pariser Leben", nachdem Abends zuvor (4. September 1868) Rudolf Freny, langjähriges Mitglied der Dresdener Hofbühne, als Mozartscher Figaro debütirt hatte; er sollte in Hamburg eine zweite künstlerische Heimath finden, denn er überdauerte den Wechsel von drei Directoren. 1868, 1. Septbr. 1868, 4. Septbr.

Einige classische Vorstellungen, welche im September 1868 versucht wurden, mögen „gnädig mit Nacht und mit Grauen" bedeckt sein; „die wichtigsten Rollen waren in den untüchtigsten Händen" wird versichert. Selbst der nachmals zu großer Beliebtheit gelangte Schauspieler Adolf Glitz, aus Hannover gebürtig, konnte (als Don Carlos) „über seine Anfängerschaft nicht täuschen", bewies jedoch Talent.[1] Ein Herr Scheerenberg dagegen „erging sich (als Hamlet) in Abnormitäten, die er wohl bei seinen Gastspieltouren in Amerika kennen gelernt hatte." Die Damen sind nicht der Rede werth; kaum eine galt als „erträglich". Nur Sophie Christ, welche sich nach längerer Entfernung vom Hamburger Stadttheater am 10. November 1868 als Maria Stuart bestens wieder einführte, machte eine Ausnahme, und ward als „weißer Rabe" in diesem Ensemble von der Kritik wie vom Publicum doppelt froh begrüßt. 1868, 10. Novbr.

Für das Schauspiel hatte C. A. Görner nichts gethan, aber für die Offenbachiade war gesorgt. Als „Trumpf" der Saison spielte die Direction gleich am 30. September (neu) „Die Großherzogin von Gerolstein" aus, jene schamlose Satire auf deutsche Zustände, welche gleichwohl in Deutschland zuge- 1868, 30. Septbr.

[1] Adolf Glitz wurde der Kunst in der Blüthe seines Strebens entrissen; 31 Jahre alt, starb er am 4. December 1877 zu Wien.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

lassen werden mochte. Dies Gebilde beherrschte Wochenlang das Repertoire; eine „fesche Wienerin“ (wie es hieß), Josefine Papigay genannt Pagay, war ausdrücklich im Hinblick auf dieses Genre von Bühnenstücken „gewonnen“ worden. Sie scheint indessen nicht genügt, jedenfalls den auf sie gesetzten „Erwartungen“ nicht entsprochen zu haben, denn eine in ihrem lakonischen Cynismus höchst bezeichnende telegraphische Depesche des Directors Reichardt an den Wiener Theater-Agenten Landvogt, den ehemaligen Schauspieler, ist uns erhalten, mit dem Wortlaut:

„Nicht sofort brillante Gerolstein disponibel? Unendlicher Dienst, da dann Riesengeschäft. — Pagay zu schwach.“ — —

Die „Riesengeschäfte“ des Directors werden wir kennen lernen, wenn von seinem Bankerott die Rede sein wird; jetzt haben wir uns einer Erscheinung zuzuwenden, welche, als Curiosität, eine gewisse Aufmerksamkeit verdient. Am 16. Novbr. 1868 eröffnete Fräulein Felicitas von Vestvali auf Hamburgs Bühne einen Cyclus von Männerrollen meist aus Shakespearischen Trauerspielen, und zwar unter einem Zudrange, richtiger: einem Zujauchzen, wovon in diesen Räumen lange nicht mehr die Rede gewesen war. „Es thut dem Menschen außerordentlich wohl, gelegentlich einmal verrückt sein zu dürfen,“ bemerkt ein Kritiker satirisch über den Hamburger „Vestvali-Enthusiasmus“, der thatsächlich so weit ging, daß Damen aus der ersten Gesellschaft keine Scheu trugen: Photographieen von sich anfertigen zu lassen, auf denen man sie vor einem auf dem Tische stehenden Bilde der Vestvali, mit gefaltet emporgehobenen Händen, — knieen sah. Dieser Götzendienst erstreckte sich jedoch nicht mit auf die in Begleitung des Fräul. v. Vestvali aus Amerika angekommene geborene Hamburgerin Elise Lund, eine Schülerin Carl Toepfers, welche einst unter dem Interregnum, am 24. November 1854, als Clara in „Zurücksetzung“ ihren ersten Versuch auf der Bühne gemacht hatte. Sie war von ihrer Freundin Vestvali unzertrennlich wie ein Gesellschaftsvogel, ohne

1868, 16. Novbr.

1854, 24. Novbr.

als Schauspielerin Beachtung zu finden, obwohl die amerikanische, in Deutschland bis dahin unerhörte Art, wie zu Gunsten Jener die Posaune der Reclame geblasen wurde, gelegentlich auch dieser zu Gute kam.

Ein solcher Posaunenstoß, der übrigens zu den sehr schwachen zählt, schmetterte über Felicitas von Vestvali der staunenden Welt zunächst die Kunde entgegen: „Sie führt uns nicht nur den Romeo vor (das hat man jüngst auch in Leipzig von Clara Ziegler gehabt), sondern auch den Hamlet, ja, sogar den wilden Petruchio“; und dann las man über die „außergewöhnliche Erscheinung“ dieser „genialen Künstlerin“ weiter: „Fräulein von Vestvali ist von deutscher Herkunft,[1] wandte sich 1850 zuerst als Contra-Altistin der Oper, und zwar der italienischen Oper zu, und soll als Sängerin wie Darstellerin Außerordentliches geleistet haben. Nicht nur in Italien errang sie Triumphe, sondern auch in der neuen Welt, wo sie seit einer langen Reihe von Jahren alle größeren Bühnen Nord- und Südamerikas bereiste. Kein Wunder, daß man hier den Namen Vestvali wenig hörte. Wir bekamen einen elegant gedruckten Theaterzettel aus Mexiko vom Jahre 1856 zu Gesicht, der als Extravorstellung ein merkwürdiges Opernsammelsurium aufwies. Nachdem die betreffende Vorstellung durch die Ouvertüre zum „Schwarzen Domino“ eingeleitet war, folgte je ein Act aus folgenden Opern: „Romeo und Julie“, „Barbier von Sevilla“, „Favoritin“ und „Troubadur“. In jedem Acte wirkte Fräulein v. Vestvali mit. Im „Barbier“, wovon der erste Act gegeben wurde, sang sie den Figaro. Erst in neuerer Zeit wandte sich Fräulein v. Vestvali der Tragödie zu und wirkte als Schauspielerin in Amerika; zuletzt in England. In Hamburg betritt Fräulein v. Vestvali als Tragödin und in ihrer Art als Unicum zum ersten Male die deutsche Bühne.“

[1] „Ein pommersches Fräulein“ nannte sie Robert Heller. Ihr wirklicher Name soll Stegemann gewesen sein; geboren ist sie um 1835.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869. 1868, November.

Dies geschah am oben genannten Tage, und zwar debütirte Fräulein v. Vestvali ohne Glück zu machen mit dem Romeo; Erfolg stellte sich erst am 19. November 1868 mit dem Hamlet ein. Als Petruchio gab sie am 22. November „lediglich einen Poltron"; dann spielte sie noch einige Male den Hamlet, endlich die Elisabeth in Laubes „Essex" (29. November), auch letztere Rolle beifällig, obschon nicht mit so bedeutender Wirkung wie den Hamlet, den sie immer nur vor ausverkauftem Hause, bei geräumtem Orchester dargestellt hat. „Man glaubte" nach dem Ausdruck eines Zeitgenossen „an die Wahrhaftigkeit ihres Hamlet, wie man mit fanatischer Ueberzeugung vor achtzehn Jahren noch an die Wahrhaftigkeit des Tischrückens glaubte."

Aber mag man nun den Erfolg des Vestvalischen Gastspiels willig oder unwillig registriren — er muß voll und ganz anerkannt werden; er läßt sich weder verkleinern, noch vertuschen, noch wegleugnen. Von ihrem Romeo kann man absehen, ihr Petruchio war Caricatur. Der Eindruck dagegen, den sie immer und immer wieder als Hamlet erzielte, war ungewöhnlich und nachhaltig. Zwar, auf die widerlichen Uebertreibungen inspirirter Zeitungsberichte ist nichts zu geben; es war schnöder Mißbrauch der Erfindung Gutenbergs, wenn gesagt wurde: „Dieser imponirend-idealschönen Erscheinung ist das Genie, das Denken auf die Stirn geschrieben; staunend steht man vor solcher überwältigenden Größe, ganz Deutschland wird sie anerkennen. Denn diesem Hamlet ist Niemand an die Seite zu stellen; Fräulein v. Vestvali hat den Charakter durchdacht, durchlebt, durchdrungen, bezwungen und steht mit dieser Leistung dicht neben den größesten Tragöden des Jahrhunderts" u. s. w. Dergleichen tolles Geschwätz verdient natürlich keine Berücksichtigung. Solche darf man aber der ernsten Studie eines philosophisch-ästhetisch geschulten Dramaturgen nicht versagen, der in einer eingehenden Untersuchung über Felicitas v. Vestvali zu einem immerhin nicht gänzlich negativen Ergebnisse kommt. „Im Interesse der wahren, der Natur in

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

ihrer idealen Wesenheit treu bleibenden dramatischen Kunst" fühlt jene Untersuchung (Allg. Theater-Chronik, Leipzig, 14. Juli 1873) sich gedrungen: „solche zwitterhaften Kunst-Experimente als Verirrung zurückzuweisen, weil diese Verkehrtheiten ein fremdartiges und deßhalb störendes Interesse in die Sache hineinziehen." Folgendermaßen wird dieser Ausspruch näher begründet: „Daß ein Mann auch auf der Bühne ein Mann ist, das versteht sich von selbst; und daß er, wenn er einen Hamlet, Petruchio u. s. w. zu spielen hat, geschlechtlich nichts anderes erst zu werden oder zu scheinen hat, als was er seiner Natur nach bereits ist, das versteht sich auch von selbst. Bei Fräulein v. Vestvali versteht sich dies aber gar nicht von selbst, sondern sie muß zunächst einen Mann spielen, um den Hamlet darzustellen. Sie basirt ihre Kunstleistung, die allein nur in Betracht zu kommen hätte, nicht auf die Natur ihres Wesens, sondern auf ein widernatürliches Kunststück, das ihrer Leistung sich durchaus einverleibt und derselben ein zwitterhaftes Gepräge, einen unreinen Beigeschmack im Genusse giebt. Man hat eben das Experiment immer vor Augen und Ohren: wie ein weibliches Wesen fort und fort darauf bedacht ist und sich abmüht, seiner weiblichen Eigenschaften und Merkzeichen sich zu entäußern und ein Mann zu scheinen. Somit macht sie ihre eigentliche Kunstleistung abhängig von dem Gelingen eines Kunststückes, das hier ganz unstatthaft sich eindrängt, um für sich das Hauptinteresse zu absorbiren. Fräulein v. Vestvali hat scharfen Verstand, Genie für dramatische Gestaltung, und die Ausarbeitung ihrer Rollen in Plastik, Mimik und Rhetorik zeugt von unendlich fleißigem Studium, Begeisterung für die Kunst und staunenswerther Energie in Bewältigung der Hindernisse, die sich ihrem absonderlichen Kunstbestreben entgegenstellen. Doch bei aller selbstbewußten Sicherheit, mit der sie alles spricht und macht, und womit sie so imponirend wirkt, daß dem großen Haufen auch selbst das in und an sich Falsche, Unwahre noch als „berechtigt" erscheint, bleiben ihre Kunstleistungen

XII. Reichardts Direction, 1866–1869.

immer nur Zwittergebilde, bei deren Anschauung man die Unbehaglichkeit zweifelhafter Empfindungen nicht los wird. Will und kann man aber absehen von jenen zunächst an die Kunstleistungen des Fräulein v. Vestvali zu stellenden Forderungen, und dieselben mehr nur ihren Intentionen nach betrachten, so hat man denselben die größte Anerkennung immerhin zu zollen, um gerecht zu sein. Sie interpretirt die Rolle des Hamlet — einzelne Verfehltheiten abgerechnet — meisterhaft, und kann manchem guten Hamlet-Darsteller noch als nachahmungswürdiges Vorbild gelten."

In diesem Urtheil über Felicitas v. Vestvali dürfte der kunstgeschichtliche Effectivwerth jener eigenthümlichen Dame endgiltig festgestellt erscheinen. Zur Ergänzung der vorstehend wiedergegebenen Ausführungen dient noch die Bemerkung: es sei vielfach bedauert worden, daß Felicitas v. Vestvali ihren Fleiß nicht dem Studium weiblicher Charaktere zugewendet habe; allein seitdem sie als Elisabeth in Laubes „Essex" aufgetreten, werde solches Bedauern nicht mehr laut. „Sie ist als Weib noch mehr Mann, als sie als Mann — Weib ist, was natürlich auf das ästhetische Gefühl einen noch widerwärtigeren Eindruck machen muß. Ist nun die Königin Elisabeth unter allen weiblichen Charakteren derjenige, welcher das Gepräge mannhafter Geberde am meisten verträgt und in gewissem Grade sogar fordert, und Fräulein v. Vestvali erscheint auch in dieser Rolle noch zu männlich in ihrem ganzen Wesen, so ist ihr wohl das Fach weiblicher Charaktere überhaupt verschlossen, und sie ist in dem eigenthümlichen Dilemma, in welchem sie sich mit ihrer dramatischen Künstlerschaft befindet, doch mehr auf jene zwitterhafte Darstellung von Männerrollen hingewiesen, wenn sie dem Drange ihres Bühnenberufes einmal genügen will. Dabei ist es immerhin lobenswerth, daß sie sich classischen Werken wie „Hamlet" 2c. zuneigt."

1868, November.

Nach Beendigung ihres ersten Gastspiels (im November 1868) erschien Felicitas v. Vestvali noch öfter in Hamburg; zuletzt

1873 auf einer Vorstadtbühne. Aber schon im December 1869 „erkannte man deutlich eine Ernüchterung des Publicums"; „nicht Kunststücke in der Kunst, sondern nur wahre Kunstleistungen sind von Dauer" bemerkte ein Recensent. Immer war es nur die Rolle des Hamlet, der die Kritik bis zu einem gewissen Grade Existenzberechtigung zugestand, wobei gelegentlich an die theatergeschichtliche Thatsache erinnert ward, daß schon drei Menschenalter vor der modernen „Felicitas" eine längst modernde den Hamlet gespielt hat; Felicitas Abt, eine „Schwärmerei" Wielands. XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Das December-Repertoire des Jahres 1868 bietet so wenig Anlaß zu einer Bemerkung, wie das des Januar 1869; beide Monate beherrschte wiederum ein Görnersches Weihnachtsstück. Da diese Kindermärchen fortan perennirend auftraten, ohne jemals etwas anderes zu bringen, als das Bekannte und Dagewesene in kaum bemerkbarer Veränderung der Schattirung, so kann füglich von der Erwähnung im Einzelnen ferner abgesehen werden. Man müßte es sonst als ein Curiosum notiren wollen, daß — um die Geburtsfeier des Gottmenschen ganz besonders weihevoll vorzubereiten — im Jahre der nationalen Erhebung, 1870, das Hamburger Stadttheater sich in einen Thiergarten umwandelte, denn das damalige Weihnachtsmärchen zeichnete sich durch seine universelle Viehzucht aus. Ein Bär, in den sich der bisherige Faust, Wallenstein und Telldarsteller verpuppt hatte, spielte darin die Hauptrolle, und zwar („was der Deutsche nicht alles ums Geld thut!") gegen eine Extravergütung von fünf Thalern für den Abend. Alle Thiere des Waldes, der Luft, des Wassers: Hirsche, Rehe, Geflügel und Fische „quälten sich,. ihm beizustehen." So die Bühne im Advent 1870, als „moralische Anstalt" betrachtet, welche die Zucht der Schule und Kirche ergänzen will. 1868, December. 1869, Januar.

Nach dieser kurzen Abschweifung bleibt über das Directorat J. C. Reichardts nur noch wenig zu sagen. Wiederum folgte auf das Erhabene das Lächerliche; auf Hendrichs, der in den

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

letzten Januar- und ersten Februartagen 1869 classische Gestalten bot, Marie Geistinger, die sich in der unausrottbaren Wasserpest Offenbachscher Musik producirte. Am 4. Februar spielte Hendrichs zuletzt, am nächsten Tage Marie Geistinger zuerst; ihr unmittelbarer Nachfolger (1. März 1869) war Carl Grunert aus Stuttgart, mit Lessings Nathan. Es war ein unglaublich planvoll erwogenes Programm!

1869, 1. März.

Grunerts Gastspiel, welches sich nur auf drei Rollen erstreckte, wird auf dem Gebiete der theatralischen Kunst „das erfreulichste Ereigniß des ganzen Winters" genannt; ältere Schauspielfreunde erinnerten sich mit dankbarem Vergnügen an Grunerts erstes, rettendes Erscheinen nach dem großen Brande, sowie an sein späteres Engagement. „Grunert ist" — so wurde geurtheilt — „seit er hier in voller Jugendkraft wirkte, um ein viertel Jahrhundert älter geworden, aber seine Kunst und Gestaltungskraft sind nicht gealtert. Mit der vollen Frische der Phantasie, wie mit der durchdringenden Schärfe eines klaren Verstandes greift er die ihm vom Dichter gegebenen Charaktere auf und gestaltet sie mit absoluter Meisterschaft in der Kunsttechnik." Auch Feodor Wehl erkannte in Grunert „den ausgezeichneten, tiefdenkenden Künstler" und bedauerte, daß er schon nach der dritten Rolle (Cromwell; die zweite war Shylock gewesen) wieder von dannen zog. Zwei Tage nach seinem letzten Auftreten, am 8. März 1869, begann Marie Seebach-Niemann, antiker Form sich nähernd, ein Gastspiel; die Kritik war so ungalant, ihr Alter (sie wurde am 24. Februar 1830 zu Riga geboren) mit bedenklichem Kopfschütteln zu erwähnen. „In „Adrienne Lecouvreur" hatten wir leider den Anblick, zwei Matronen sich um die Gunst des Marschalls von Sachsen streiten zu sehen; der Eindruck mancher Scenen war peinlich." Die Prinzessin von Bouillon, die zweite „Matrone", war Frau Ida Görner, der man, wie ihrem Gatten, nachrühmte: sie spiele Alles. Marie Niemann gefiel nur in Hebbels „Nibelungen", die anläßlich dieses Gastspiels

1869, 8. März.

zum ersten Male in Hamburg gegeben wurden; „als Kriemhild errang sie, soweit es ihre physischen Mittel noch erlaubten, den nachhaltigsten Erfolg.“ Brunhild war neben ihr Rosa Hildebrand von Hannover als Gast; eine schöne Erscheinung, aber in hohem Grade manieriert und ganz ohne Geist. XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Am 19. März 1869 warf ein bedeutendes Kunstereigniß seinen Schatten auf Hamburgs Bühne voraus: der Capellmeister Reinhold Preumayr ließ zu seinem Benefiz, vor „Don Juan“, das Vorspiel zu Richard Wagners Oper: „Die Meistersinger von Nürnberg“ vom Orchester ausführen. Einige Kritiker waren schnell fertig mit dem Wort: „Eitle Zukunftspaukerei —!“ 1869, 19. März.

Um diese Zeit stand das Hamburger Stadttheater wieder einmal „am Vorabend großer Ereignisse“, wie spöttisch gesagt ward; bereits am 1. April 1869 nahm ein Mitgliedercomité „den ökonomischen Theil des Geschäftes“ in die Hand. Bevor jedoch von diesem abermaligen Bankerott die Rede ist, sei noch kurz angeführt, was auf die Darstellungen selbst Bezug hat, insofern es der Erwähnung werth erscheint. 1869, 1. April.

Da gilt es denn zuerst von Clara Ziegler zu sprechen, welche am 15. April 1869 als Fürstin von Messina ein Gastspiel eröffnete; Medea (von Grillparzer), Goethes Iphigenie, die Jungfrau von Orleans, Laubes Elisabeth, Hebbels Brunhild, endlich die nun bereits sehr fadenscheinig gewordene Deborah folgten jener ersten Rolle unter großem Zulauf, obwohl die Unterstützung des Gastes mangelhaft war. Einzig und allein Sophie Christ vermochte neben Clara Ziegler ein tiefergehendes Interesse zu erwecken, und zwar hauptsächlich in derjenigen Partie, welche kurz zuvor Marie Niemann „geschaffen“ hatte, nämlich als Kriemhild in den „Nibelungen“. Im Gegensatze zu dem bereits hohlklingenden Organe dieser gediegenen Künstlerin gebot Sophie Christ über einen Wohllaut und Vollklang herrlichster Brusttöne, daß die ganzen reichen Mittel einer Clara Ziegler dazu gehörten, neben *solcher* Kriemhild als Brunhild Geltung zu erlangen. Der berühmte Wortwechsel vor der 1869, 15. April.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Wormser Kathedrale gestaltete sich durch das Nebeneinander zweier Künstlerinnen von so ausnahmsweiser physischer Begabung zum Kern- und Glanzpunkte des ganzen Zieglerschen Gastspiels. Auch von Sophie Christs Beatrice heißt es: „sie errang den stürmischsten Beifall"; als Don Cäsar „bekundete Adolf Glitz höchst erfreuliche Fortschritte seines vielversprechenden Talentes". Im Uebrigen war der damalige Ziegler-Enthusiasmus keineswegs stichhaltig; man citirte sehr bald:

„Wenn einen Menschen die Natur erhoben,
Ist es kein Wunder, wenn ihm viel gelingt;
Man muß in ihm die Macht des Schöpfers loben ..."

und die Kritik wies darauf hin, daß es mit der schönen „Natur" allein nicht gethan sei. Immer lauter mahnten ehrliche und sachverständige Stimmen: Clara Ziegler möge sich hüten, „ein weiblicher Wilhelm Kunst zu werden", wozu sie auf dem besten Wege sei. Ja, man war so unhöflich, an Schillers Wort zu erinnern: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut" und offen zu bekennen: in den Zieglerschen Darstellungen von diesem nothwendigen Requisit nichts, aber auch nicht eine Spur zu finden. Die Getadelte erklärte darauf von einer Wiener Bühne herab: „es seien die schlechtesten Birnen nicht, woran die Wespen nagen", und bei diesem geflügelten Worte hatte es sein Bewenden. Indessen ward das Urtheil Hamburgs über Clara Ziegler nach und nach bedenklich kühl; des Lebens ungemischte Freude blühte ihr nur in den weiten Räumen des Stadttheaters bei ihrem ersten Auftreten, das stets vor ausverkauftem Hause, bei geräumtem Orchester stattfand.

Gleichwohl vermochten die durch dieses Gastspiel erzielten Einnahmen das auf den Strand gerathene Theaterschiff nicht wieder flott zu machen; auch um „Staatshilfe" war bei der Behörde vergeblich nachgesucht worden. „Staatshilfe" — für dieses Theater! Man weiß nicht, was man zu der Kühnheit solcher Forderung sagen soll. F. L. Schröders einst so ehrwürdiges Institut war auf eine Stufe herabgezerrt, für welche

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

seitdem das bezeichnende, anderweitig bereits der Schriftsprache einverleibte Wort „Tingel-Tangel" erfunden wurde; zur Unterstützung dieses „Tingel-Tangel", dessen Kunstthaten darin bestanden hatten, daß die scheußliche Seuche Offenbachscher Gemeinheiten darin systematisch cultivirt worden war — für diesen „Tingel-Tangel" sollte der Staat die Steuerkraft seiner Bürger, das Mark des Volkes in Anspruch nehmen! Eine Zumuthung von gradezu bizarrer Ungeheuerlichkeit; um so widersinniger, als selbst die phrasenreichsten Vorkämpfer für jene unstatthafte Bewilligung einräumen mußten: „Die jetzigen exorbitanten Künstlerforderungen[1] verhindern das Gedeihen des Institutes." Da hatten es denn freilich die besonnenen Volkswirthe leicht, zu sagen, „so möge man denn diese exorbitanten Forderungen auf ein vernünftiges Maß zurückführen"; außerdem aber durfte wohl gefragt werden: was denn das Theater zur Verbreitung von Bildung und Gesittung seither geleistet habe, um „Staatshilfe" zu verlangen? Und wo diese überhaupt aufhören, ob sie sich auch auf das doch (allermindestens gesagt) nicht unwürdiger dastehende Thaliatheater erstrecken solle? Oder gar auf die Vorstadtbühnen? Mit Staatshilfe könnten auch diese sehr viel Besseres leisten, und was dem Einen recht, sei doch dem Andern billig!

In diesem Sinne ward die Sache verhandelt, endlich aber eine „Staatshilfe" nicht bewilligt, und der anheimgegebene Ausweg: Senat und Bürgerschaft sollten das Haus (um ein Erkleckliches!) ankaufen und dann einem „städtischen Intendanten" miethfrei überlassen, gleichfalls abgelehnt.

Diese Ablehnung trug zum Untergange der Direction Reichardt schwerlich bei. Künstlerisch war sie nie etwas anderes gewesen, als bankerott; finanziell ward sie es denn auch, und zwar mit mehr als 40,000 Thalern.

1869. 13. Mai.

Am 13. Mai 1869 wurden Diejenigen, welche Abends das

[1] Deutsche Schaubühne 1868, Heft 1 u. 2, S. 108.

XII. Reichardts Direction, 1866-1869.

Stadttheater zu einer Vorstellung der „Zauberflöte“ besuchen wollten, durch große rothe Zettel mit der Meldung überrascht: „eingetretener Hindernisse wegen“ könne heute nicht gespielt werden. Die „Hindernisse“ reducirten sich auf das eine: daß das gesammte Personal in einer stattgehabten Versammlung beschlossen hatte, „unter der bisherigen Direction nicht weiter zu spielen.“ Seit Monaten war die Gage nur unregelmäßig oder gar nicht gezahlt worden; eine Garantie, daß sich dies ändern solle, konnte der Director nicht geben. Chor und Orchester, bis zum 1. Mai voll befriedigt, schlossen sich gleichwohl den Solisten an; Alle „strikten.“ Am 14. Mai 1869 verschloß der Eigenthümer des Hauses dieses letztere für den bisherigen Director, überließ es jedoch, wie einst nach Sachses Bankerott, bis zum Ablauf der Saison dem bereits seit den letzten Wochen in Function getretenen Comité der Mitglieder, welches die Einnahmen und Ausgaben verwaltet hatte. Dieses Comité erwirkte vom Senate die Erlaubniß: „auf gemeinschaftliche Kosten“ weiter spielen zu dürfen, und am Pfingstsonntage, dem 16. Mai 1869, wurde die Bühne mit einem vom Schauspieler Scheerenberg verfaßten und gesprochenen Prologe und der „Zauberflöte“ (also einem abermaligen Rufe um „Hilfe, sonst sei man verloren!“) wieder eröffnet. Ueber dem Zettel las man die Formel: „Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung.“ Friedrich Ludwig Schröders Institut gab sich somit auch äußerlich als Dasjenige kund, was es seinem inneren Unwerthe nach schon lange gewesen war: als eine Winkelbühne letzten Ranges. Zu bedauern waren nur die bedürftigeren Künstler; ihre Verlüste werden angegeben wie folgt: Eine halbe Monatsgage für das Orchester mit Crt.ℛ 1484. 8 ß; für den Chor: mit Crt.ℛ 1253. 12 ß; für das technische Personal: mit Crt.ℛ 1126; für das Corps de Ballet: mit Crt.ℛ 505. Außerdem verlor das technische Personal (durch unbezahlte Rechnungen ꝛc.) Crt.ℛ 1320. 12 ß; zusammen büßten 173 Personen 5690 ℛ ein; dazu kamen noch 44 Mitglieder vom Solo-

1869, 1. Mai. 14. Mai.

1869, 16. Mai.

personal mit einem Verluste von 23,973 ℔. Der Gesammtverlust betrug 29,663 ℔.

Was aus dem Unternehmer J. C. Reichardt geworden ist? Das „meldet kein Lied, kein Heldenbuch". Er hat 1870 noch einmal ein Theaterchen im Souterrain eines dem Stadttheater gegenüber belegenen Gebäudes geleitet; auch dieses nach Robert Hellers witzigem Ausdruck „auf den Abbruch". Der Director selbst führte hier die Regie der geliebten Operette; sein Repertoire bestand aus „Rosen-Julerl", „Die schönen Weiber von Georgien", „Die Empörung im Harem" u. s. w. Dies Vergnügen dauerte kaum ein Jahr, dann nahm es ein Ende mit Schrecken; weder die große, noch die kleine Bühne in der Dammthorstraße konnte bei künstlerischen Grundsätzen wie jene J. C. Reichardts gedeihen. 1877 war er in Stuttgart Director eines Café chantant, stellte jedoch im Juni seine Zahlungen ein und verließ die Stadt. Es blieb unbekannt, wohin er ging; es ist auch gleichgiltig. Danach zu forschen, hieße Zeit vergeuden. „Versunken und vergessen" sei dieser Mann; sein Name gehe „klanglos zum Orkus hinab".

Dreizehnter Abschnitt.

M. Ernsts Direction.

1869—1871.

XIII. Abschnitt.

Zu den freisinnigeren Gesetzen, welche in den Tagen des Norddeutschen Bundes entstanden und nachmals dem deutschen Reiche zu Gute kamen, gehörte auch eine neue Gewerbeordnung. Sie trat am 21. Juni 1869 ins Leben. Ihr §. 32 nahm auf das Theater Bezug und erhielt folgenden Wortlaut:

„Schauspiel-Unternehmer bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß. Dieselbe ist ihnen zu ertheilen, wenn nicht Thatsachen vorliegen, welche die Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Beziehung auf den beabsichtigten Gewerbe-Betrieb darthun. Beschränkungen auf bestimmte Kategorieen theatralischer Darstellungen sind unzulässig."

„Schauspiel-Unternehmer" (von Schauspiel-Künstlern ist nirgend die Rede) „bedürfen zum Betriebe ihres Gewerbes der Erlaubniß." Sie bedürfen derselben in eben dem Sinne, wie etwa der Leiter einer artistischen Anstalt, der die Talente berühmter Maler für sich in Thätigkeit setzt; diese natürlich bleiben Künstler, Jener — von dem man so wenig Geschick zum Malen verlangen wird, wie man z. B. von Immermann oder Heinrich Laube Geschick zum Comödienspiel erwartet — Jener betreibt mit seiner Unternehmung ein Gewerbe. Aehnlich etwa der Begründer eines kartographischen Institutes, oder der Buchhändler, welcher Gelehrte in Sold nimmt, um ihm eine Encyklopädie, ein Lexikon ꝛc. zusammenzustellen, u. s. w. Das spricht jener §. 32 aus; überdies vermindert er die Zahl der Existenzen, welche von Erlaubniß oder Verbot der Obrigkeit

abhängen, indem er letzterer die Macht entwindet: der Ausübung des Theaterdirectionsgewerbes willkürliche Hemmnisse zu bereiten. Ist es zu glauben, daß an diesen Bestimmungen Viele Anstoß nehmen konnten? Unbegreiflicher Weise lasen sie aus denselben heraus: der Gesetzgeber habe die Kunst des Schauspielers ein „Gewerbe" genannt, während in Wahrheit nur von der Unternehmung eines Theaters gesprochen wird. Eine solche hat mit der praktischen Ausübung der Kunst nichts, auch nicht das Geringste gemein, und man kann sie nicht verwechseln mit der Thätigkeit des Darstellers, der sich zum Interpreten eines Dichterwerkes berufen sieht. Das ästhetische Gebiet wird durch jenen Paragraphen nicht einmal in seinen äußersten Grenzlinien gestreift, und die Unterstellung: als rühre von ihm alles Unheil des deutschen Theaterwesens her, beruht nur auf gröbster Unkenntniß der vaterländischen Bühnengeschichte.[1] Aber es ist so bequem, eigene Fehler An-

[1] Ein solches Zeugniß gröbster Unwissenheit stellte sich laut Hamburger Nachrichten vom 22. Januar 1878 (Abendausgabe) sogar ein dramatischer Schriftsteller, Hermann von Schmid, als Mitglied des Münchener Gemeindecollegiums aus. Er sagte: „Die Freigabe des Theaters hat keine guten Früchte getragen. Vielleicht bei keiner anderen Frage, als grade bei dieser, ist es so sehr zu Tage getreten, wie allzugroße Freiheit schaden könne. Die Beschränkungen sind so gut wie keine; die Kunst hat sich mit Seiltänzern liirt und sich in Bierschänken verkrochen; der Geschmack geht zu Grunde und die Moral wird geschädigt, wenn solche Vorstellungen, wie sie jetzt üblich sind, allgemein zugänglich werden." So viel Worte, so viel dummes Zeug. Hatte denn dieser Mann wenigstens vom Hunde des Aubry, mit dem einst „die Kunst sich liirte," nie gehört? Konnte er in München nicht erfahren, daß Magier, Equilibristen wie Rappo ꝛc. sogar auf der dortigen Hofbühne gegaukelt haben? Daß 1841 (unter Ed. Devrients belobtem Küstner!) ein französischer Athlet, Jean Dupuis, auf eben jener Hofbühne ein Wettringen mit einem Brauknecht auskämpfte, der den Franzosen überwand? Ein Bierwirth trennte deßhalb seine Gäste, als diese sich in die Haare geriethen, mit dem Donnerworte: „Wann's raufen wollt, geht's ins Hoftheater!" Noch Franz Dingelstedt, allezeit charaktervoll, ließ 1860 auf der Münchener Hofbühne drei ekelhafte Zwerge ihr Wesen treiben. Und die Herren Kabylen bedurften keiner „Theaterfreiheit", um sich auf einer ganzen Reihe von deutschen Bühnen ersten Ranges (nicht etwa nur in Hamburg!) zu produciren. Her-

XIII. Ernst's Direction, 1869–1871.

deren aufzubürden; weßhalb sollte das deutsche Theater sich dieser Bequemlichkeit nicht bedienen? Früher waren es die großen Schauspielhäuser, denen der „Verfall" der Kunst zugeschrieben wurde; seit 1869[1] muß die sogenannte „Theaterfreiheit" als Prügelknabe dienen. Man prüft nicht: ob das post hoc, ergo propter hoc hier berechtigt sei; man macht sich nicht einmal klar: daß der §. 32 der Gewerbeordnung gar keine absolute „Freiheit" gewährleistet. „Unzuverlässigkeit des Nachsuchenden in Bezug auf den beabsichtigten Gewerbe-Betrieb" — ein außerordentlich dehnbarer Begriff! — berechtigt ja die Obrigkeit, das Gesuch abzulehnen;[2] auch gilt die Bewilligung desselben keineswegs ein für allemal, sondern nur für den Bezirk der sie gewährenden Behörde, wodurch die Abhängigkeit eines Unternehmers noch vergrößert wird. Er muß immer daran denken, sich so zu führen, daß auch in Zukunft seine „Zuverlässigkeit" als ausreichend anerkannt werde.

Angeblich soll erst seit 1869 der nächste Beste ohne künstlerische Einsicht zu Amt und Würden eines Bühnenchefs gelangen können; besonders aber soll durch die Abschaffung der obrig-

mann von Schmid hat von diesen Dingen nicht die leiseste Ahnung; desto unbefangener glaubt er über den §. 32 der Gewerbeordnung abur theilen zu können.

[1] Schon im Königreiche Westfalen herrschte Theaterfreiheit; mit der Juden-Emancipation, den Schwurgerichten und anderen freiheitlichen Einrichtungen wurde sie schnell wieder beseitigt, als das Volk seine Schuldigkeit gethan und die wankenden Throne gestützt hatte. Diese Thatsache allein sollte zur Vorsicht im Urtheil über eine Bestimmung ermahnen, die wahrhaft staatsmännischen Erwägungen weitsichtiger und freidenkender Politiker entflossen ist.

[2] Bald nachdem die D. R.-G.-O. in Kraft getreten, erklärte das preußische Ober-Verwaltungsgericht: „Unzuverlässigkeit" im Sinne des Gesetzes könne sich unter Umständen im Mangel an Bildung, und im Mangel an zureichenden Geldmitteln äußern. 1878 sprach dieser höchste Verwaltungsgerichtshof den Grundsatz aus: das Gesetz habe jedenfalls die sittliche „Unzuverlässigkeit" im Auge und beabsichtige „die Fernhaltung unlauterer und gefährlicher Elemente. Selbst wenn der Concessionsnachsucher noch nicht wegen unsittlicher Ausschreitungen bestraft worden, sondern wenn nur dargethan ist: daß er durch Nachlässigkeit die Unsittlichkeit gefördert hat, so ist ihm die Concession zum Betriebe des Schauspielgewerbes zu versagen." Man begreift nicht, welcher Anspruch hiernach noch weiter zu erheben sei.

keitlichen Befugniß, das „Bedürfniß" zu untersuchen, eine Vermehrung der Theater bewirkt worden sei, welche die Bühne im Allgemeinen degradirt, den einzelnen Theatern das Bestehen erschwert habe und sie zu unsittlichen Darstellungen verführe, um mit solchen Schaulustige anzulocken. Daß von diesen landläufigen Beschuldigungen auf eine der bedeutendsten deutschen Theaterstädte, auf Hamburg, keine einzige paßt, braucht dem Leser vorliegender Arbeit nicht erst gesagt zu werden; das Stadttheater hatte seine Bankerotte längst vor 1869; es war durch Nappo, Klischnigg, Tourniaire u. s. w. degradirt, als an „Theaterfreiheit" so wenig zu denken war, daß dem Institute Monopole verliehen wurden; unsittlicher, als unter dem „künstlerischer Einsicht" ja wohl gänzlich ermangelnden Seidenhändler Reichardt konnten die Darstellungen unmöglich sein,[1] und nach wie vor kommen für das Schauspielwesen der Hansastadt nur zwei Bühnen in Betracht: das Stadttheater und das Thaliatheater.[2] Hie und da mag seit 1869 manches Café chantant 2c. sich „Theater" nennen, aber derartige Heimstätten der Gemeinheit hat es immer gegeben; der einzige Unterschied zwischen Sonst und Jetzt liegt in der Bezeichnung. Gegen Ausschreitungen, welche an solchen Orten geübt werden, besitzen die Behörden sehr wirksame Mittel, die nur leider meistens unangewendet bleiben; bei ihrer Nichtbenutzung würden aber auch alle Concessionsbeschränkungen nichts helfen. Die §§. 183 und 184 des Strafgesetzbuches bedrohen öffentliche unzüchtige Hand-

[1] Die Helden der Phrase lieben es auch, einen „Nachweis der Bildung" bei Schauspieldirectoren zu verlangen. „Bildung" konnte z. B. Wollheim unstreitig im höchsten Maße nachweisen, und doch war er ein schlechter Schauspieldirector.

[2] Die Zahl der Bühnen in Hamburg ist, wie die Berliner Almanache darthun, seit der „Theaterfreiheit" keineswegs gestiegen. Neben dem Stadt- und dem Thaliatheater bestanden von jeher drei, vier, auch fünf kleinere Bühnen; am 1. Januar 1869 aber sechs. Der Juni 1869 brachte die „Theaterfreiheit"; am 1. Januar 1878 waren die sechs Nebentheater auf fünf zusammengeschmolzen, während die Einwohnerzahl Hamburgs beträchtlich zugenommen hatte.

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

lungen und Darstellungen mit sehr empfindlichen Strafen; doch wie selten wird auf Grund dieser Paragraphen gegen einen Mißbrauch der Bühne eingeschritten, der mit dem bestehenden Maße von „Theaterfreiheit" gar nichts zu schaffen hat!

Die Gewalt dieser Thatsachen ist denn auch so groß, daß Männer von Einsicht, welche anfangs Gegner der neuen Zustände waren, ihre Meinung bald änderten. Carl Gutzkow z. B. erklärt sich in seinen 1875 erschienenen Rückblicken für einen Anhänger der „Theaterfreiheit"; noch 1870 war er es nicht. Julius Frühauf erzählt darüber:[1] „Gutzkow fürchtete von der Theaterfreiheit nur schlimme Einwirkungen; für die Kunst sowohl, wie für das Volk, und schob den Volkswirthen die Verantwortlichkeit zu. Ich mußte für uns die entgegengesetzte Anschauung bekennen und vermochte zu constatiren, daß die Folgen der Theaterfreiheit wenigstens in Berlin gradezu hochzubegrüßende seien, wie ich andererseits behaupten durfte, daß es seit mehr als hundert Jahren für das Volk Theater eigentlich nicht gegeben hat, wenn man „Volk" hier im Sinne der „ärmeren Classen" oder „kleinen Leute" nimmt. Denn ein nur gelegentlicher Besuch des Theaters, in welchem der Unbemitteltere für einen schon als ziemlichen Luxusaufwand geltenden Betrag drei und vier Treppen hoch in eine Temperatur gebracht wurde, wie sie in der Malzdarre der Brauereien herrscht, während er oft nur ein Stück der Bühne, die nöthige Elasticität der Halsmuskeln vorausgesetzt, sehen konnte — ein solcher gelegentlicher Besuch des Theaters machte das Theater selber noch nicht zum allgemeinen Eigenthum."

Wirklich sind die Anfänge einer Volksbühne erst wieder wahrnehmbar, seit die gereifte Volkswirthschaftslehre der Kunst und Concurrenz freie Bahn geschaffen hat; unbefangene Beurtheiler, namentlich aus Berlin,[2] wissen es nicht laut genug

[1] Fauchers Vierteljahrsschrift für Volkswirthschaft, Jahrg. 10, Bd. 1, in der geistvollen „Anmerkung" zum §. 32 der Gewerbeordnung.

[2] Noch am 22. April 1878 wurde den Hamburger Nachrichten aus Berlin geschrieben: „Diejenigen Theater, welche hier gegenwärtig die wesentlich

zu rühmen. Wie früher auf dem Gebiete des Theaterwesens die Concessionirung gehandhabt worden, ist bekannt. Keine Cancan-Operette wurde dadurch ferngehalten, aber subventionirte oder aus anderen Gründen „oben" gut angeschriebene Theater wurden vor Concurrenz geschützt, und politisch mißliebige Stücke oder Stellen aus solchen wurden durch vertrauliche, den concessionirten Directoren ertheilte Winke von der Bühne ausgeschlossen. Diesen Zuständen ist ein glückliches Ende bereitet, und Niemand murrt darüber, als einige Reactionäre und — das Theater selbst. Während es mit Phrasen von „Volksbildung" lügnerisch um sich wirft, sehnt es sich zurück nach der alten Willkür der Verwaltungsbehörden, und die Gesetzgeber von 1869 waren in den Augen von Leuten mit kurzem Gesichte die übelsten Pfuscher. XIII. Ernste Direction. 1869–1871.

Und doch haben jene Gesetzgeber nur bündig formulirt, was sie täglich sahen. Sie brachten den de facto vorhandenen Zustand de jure zur Geltung; sie verliehen den Thatsachen

auf den Sinnenkitzel berechneten Genres, das Ausstattungsstück und die Operette cultiviren, haben das schon vor zehn Jahren ebenso gethan; auf ihren Bühnen aber wird heute nicht mehr, sondern positiv weniger als damals im Puncte der Obscönität geleistet, nicht etwa weil die Tugend der Directoren zugenommen hätte, sondern weil die Obscönität sich selbst aufzehrt: um den Reiz derselben nicht durch Wiederholung abstumpfen zu lassen, muß die Ausgelassenheit beständig gesteigert werden; eine Zeit lang ist das, und zwar noch unter dem alten Regime des polizeilichen Beliebens, geschehen; auf diesem Wege aber wird rasch eine Grenze erreicht, deren Ueberschreitung unmöglich ist, und damit ist es mit dem Reiz der ganzen Gattung vorbei. Wir behaupten und sind der Zustimmung älterer Berliner Theaterbesucher sicher, daß in keinem wirklichen „Theater" heute so frech Cancan getanzt wird, wie es um 1867 auf namhaften hiesigen Bühnen geschah. Dagegen sind kleine, billige Theater entstanden, welche für den Theil des Publicums, dem die Hoftheater theils zu theuer, theils zu entfernt sind, das ernste Schauspiel und die Oper pflegen; an einem und demselben Tage hatte z. B. in der vorigen Woche eine dieser Bühnen „Wallensteins Tod", eine andere „Fidelio" angekündigt; eine dritte beschäftigt sich mit dem Volksstück im guten Sinne. Es ist also durchaus zu bestreiten, daß die „Theaterfreiheit", so weit sie überhaupt besteht, schlimme Folgen gehabt hätte." Man vergleiche noch Hans Hopfens „Streitfragen und Erinnerungen" (Stuttgart 1876) S. 128 fg., die Volkszeitung vom 12. April 1878, 2. Blatt, u. s. w.

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

Gesetzeskraft. Weiter nichts. Als dies geschehen, als es mit einem nüchternen Worte ausgesprochen war: „die Theater-Unternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbe-Betriebs gestellt; geben wir demselben die gesetzliche Unterlage" — da wurde in seltsamer Verkehrung der Begriffe nicht der factische Zustand, sondern der Ausfluß dieses Zustandes: das auf Grund und mit Berücksichtigung desselben entstandene Gesetz angeklagt. Ursache und Wirkung waren verwechselt.

Aber ist es denn nicht ein Gewerbe-Betrieb, wenn ein Mann heute in Mainz, morgen in Nürnberg, dann in Würzburg, endlich in Köln und Bonn — häufig an zweien dieser Orte zugleich — ein Theater unternimmt? Oder sind die Bedingungen, unter denen eine Bühne zu X gedeihlich zu leiten ist, genau dieselben, unter denen auch eine zu Y in Flor gebracht werden kann? Hat nicht jedes einzelne Theater seine besondere Aufgabe, seine eigenthümliche Physiognomie? Wechselt deren Ausdruck nicht schon, wenn es sich um zwei verschiedene Theater in dem nämlichen Orte, wie z. B. um das Stadt- und das Thaliatheater in Hamburg handelt?

Von diesen feineren Unterscheidungen abgesehen — soll es denn kein „Gewerbe-Betrieb" sein, wenn Jemand zwei Bühnen an verschiedenen Orten gleichzeitig dirigirt? Würde er nicht ebenso deren drei, vier oder mehr — sei es auch an ganz entgegengesetzten Enden Deutschlands — übernehmen, wenn dies nur irgend möglich wäre? Und wenn der Gesetzgeber sich an diese Jedem in die Augen springenden Thatsachen hält, ist er zu schelten?

Der Mann, welcher die der Reihe nach aufgezählten Bühnen Mitteldeutschlands in den Jahren 1853—1869 geleitet hatte, nachdem er etwa seit 1846 Schauspieler und in Wien (Theater an der Wien), Weimar und Hannover engagirt gewesen — der nämliche Mann, Herr Moritz Ernst, pachtete auch 1869 das Theater zu Hamburg. Er hatte die Stadt nie gesehen, er kannte weder ihre Geschmacksrichtung im Allgemeinen, noch die gebieterisch auftretenden Bedürfnisse des Augenblicks

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

im Besonderen. Er war ein Gewerbtreibender, nichts anderes. Auch der Historiograph des Stadttheaters zu Nürnberg, F. E. Hysel, schildert ihn so, auf den Seiten 439—464 seines Buches: „Das Theater in Nürnberg von 1612—1863" (Nürnberg 1863). Manches nicht Erquickliche steht da gedruckt; möge es nachlesen, wer sich darum kümmern will.

Hier handelt es sich nur um Ernsts Directorat in Hamburg, welches zwei kurze Winter hindurch, von 1869—1871, gedauert hat. Streng genommen nicht einmal nur diese Zeit, denn während der letzten Hälfte des zweiten Winters führte nicht mehr Moritz Ernst, sondern dessen Gattin Caroline das Regiment. Der Director des Hamburger Stadttheaters war Regisseur der königlichen Oper zu Berlin; den an der Elbe etablirten Gewerbe-Betrieb ließ er durch seine Frau bis zum Schlusse der Saison fortsetzen. Die gleiche Theilung der Arbeit könnte man bei diesem Ehepaare öfter nachweisen, und es wird erzählt: das Commando der Gattin Ernsts sei sogar das kräftigere gewesen.

Von irgend welchen für die Kunst ersprießlichen Ergebnissen ist unter solchen Umständen natürlich auch jetzt keine Rede. Der Geschichtschreiber sinkt zum Annalisten herab, der lediglich eine Chronik zu liefern vermag. Bedeutende Gesichtspunkte, leitende Gedanken, Gewinnste für die Literatur können sich bei diesem Gewerbe-Betriebe nicht herausstellen. Es ging auf dem Hamburger Stadttheater von 1869—1871 weniger lüderlich zu, als unmittelbar vorher; kunstbewußter kaum. Die Sittlichkeit wurde nicht mehr frech verhöhnt; das war der wichtigste Vorzug der neuen Direction vor der alten. Das Drama in seine Rechte wieder einzusetzen — daran wurde gar nicht gedacht; das Schauspielpersonal bestand aus etwa neun Individuen beiderlei Geschlechts; diese waren von kleinen Theatern zusammengerafft (C. A. Görner, Glitz und Sophie Christ waren nach dem Zusammenbruch der vorigen Unternehmung sofort für das Thaliatheater gewonnen worden), und Alle hatten Namen aufzuweisen, die nach dem Ausdrucke eines Zeitgenossen „ihr Bekanntwerden

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

in Hamburg lediglich dem Theaterzettel verdankten." Zu Gastspielen von Belang mußte die Ernstsche Unternehmung sich stets ein Hilfspersonal von den Nebentheatern Hamburgs borgen; in der zweiten Saison dieser trostlosen Epoche versuchte der Schauspieldirector Theodor Lebrun aus Berlin (im December 1870) ein Gastspiel in Charakterrollen, aber er trat Ein Mal (als König Lear) auf und nicht wieder. Eine Reihe von Shakespeare-Vorstellungen war in Aussicht genommen; Lebrun mußte erklären: „das Personal sei ihm zu schlecht; es lasse sich daneben nicht spielen." Er reiste wieder ab.

1870, December.

Die Leistungen waren allerdings bis zur Lächerlichkeit elend und verdienten ihr Schicksal: verhöhnt zu werden. An einer intelligenten, sachkundigen Regie, deren Fleiß und Eifer es vielleicht hätte gelingen können, die vorhandenen Schwächen zu verdecken, fehlte es gleichfalls. „Und wäre sie vorhanden gewesen", wird behauptet, „so würde sie durch Directionslaunen lahm gelegt sein." So mußte das Drama denn zu einem Jammerzustande herabsinken, dem Ernsts Nachfolger 1871 dadurch ein Ende machte: daß er überhaupt kein Schauspielpersonal mehr engagirte, sondern sich auf die Oper beschränkte, wie es vordem schon Wollheim und noch früher Mühling und Taglioni hatten thun wollen. Von den Mitgliedern der Ernstschen Unternehmung ist nur Ferdinand Dessoir, Sohn Ludwig Dessoirs, als Schauspieler, Frau Caroline Ernst (in Heldenmüttern) als Schauspielerin für das erste Jahr zu nennen; im zweiten war jener durch den Schauspieler Deutschinger abgelöst — nicht ersetzt — und dieser trat Sophie Christ vom Thaliatheater zur Seite. Alles sonst Bemerkenswerthe sei am Faden der Zeitfolge aufgereiht.

Zugleich mit einer großartigen internationalen Gartenbau-Ausstellung ward auch das Hamburger Stadttheater wieder eröffnet (1. September 1869), nachdem der neue Director vorher in einem gedruckten Rundschreiben den Kunstfreunden die lockendsten — Versprechungen gemacht hatte. Aber gleich der erste Bericht, auf den wir stoßen, fängt erbaulich an: „Repertoire-

1869, 1. September.

Abänderungen im Laufe des Tages ſind häufig, und einige Mitglieder zeigen ſich den mäßigſten Anforderungen nicht gewachſen. Schon mit der Eröffnungsoper: „Die Hugenotten", machte man ein gelindes Fiasco." Auch die erſte Schauſpielnovität: Schillers „Demetrius", ergänzt von Heinrich Laube — welche zunächſt die einzige blieb — ließ das Publicum „kühl bis ans Herz hinan". Die Kritik fertigte „dieſen Tragelaphen" mit dem Spruche ab: „Desinit in piscem mulier formosa superne." XIII. Ernſts Direction, 1869–1871.

Vom Opernperſonal war die Primadonna älteren Kunſtfreunden noch in der Erinnerung; es war keine andere, als das vormalige Fräulein Lichtmay, welches als eine gar ſtattlich entwickelte Frau von Garay wiedergekommen war; neben ihr erſchien „als Gaſt" für faſt die ganze Saiſon Natalie Häniſch, vom königlichen Theater in Dresden, eine vorzüglich geſchulte Künſtlerin, welche jeder Bühne zur Zierde gereichen mußte und namentlich als Mozartſängerin Vollendetes leiſtete. Außerdem iſt Eliſe Börner, vom königlichen Theater in Berlin, zu nennen. Geboren am 17. Februar 1844 zu Treuenbrietzen in der Mark Brandenburg, in guter Schule gebildet, gehörte ſie ſeit dieſer Zeit dem Stadttheater zu Hamburg als immerfort nach Verdienſt beliebtes Opernmitglied an, bis am 15. Auguſt 1872 Hymen, ein unverſöhnlicher Feind ſeines Göttercollegen Apoll, ſie der Bühne entführte. Sie heirathete den Hamburgiſchen Notar Dr. W. E. Schramm. Ihre erſte Partie auf Hamburgs Bühne war Agathe im „Freiſchütz", und nicht glücklicher hätte ſie debütiren können, denn die mädchenhafte Lieblichkeit keuſcher Jungfrauengeſtalten deutſcher Operndichtungen entſprach durchaus dem eigenſten Weſen dieſer Künſtlerin. Ein Bericht vindicirt ihr denn auch „die Palme des Abends"; nicht minder gefiel ſie als Mozarts Gräfin; „Figaros Hochzeit", aufgeführt „zu Ehren der Commiſſare und Preisrichter der Gartenbau-Ausſtellung" war überhaupt (mit dem Bariton Thelen als Grafen) eine der beſſeren Vorſtellungen.

Am 25. September 1869 ging mit dem Tenoriſten Vary und

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

Elise Börner die erste Opernneuigkeit in Scene: „Romeo und Julie", Musik von Gounod; „mit Einführung der Pariser Orchester-Stimmung", wie der Zettel ankündigte. Der Erfolg war schwach; man fand, daß dieses Werk „in seinen Hauptmotiven zu peinlich an „Faust und Margarethe" erinnere und aller Originalität ermangele." Die bittersten Bemerkungen aber wurden über die Verdeutschung des Textes laut, welche der sonst gewandte Th. Gaßmann geliefert hatte. Die Ausstattung der Oper war von einer bis dahin zu Hamburg unbekannten Pracht; sehr glänzend präsentirten sich u. A. zwei neue Decorationen von Lütkemeyer in Coburg: „Rittersaal" und „Brautgemach". Die Neigung zu übertrieben-verschwenderischem Pompe zeigte sich noch öfter unter dieser Direction, namentlich bei einer luxuriösen Neuscenirung des „Oberon". Gewinn zog kein menschliches Wesen davon; nur dem Inventarium des Hauses kamen diese Anschaffungen zu Gute.

1869. 25. Septbr.

Mittlerweile bewies ein Zusammenstoß, in den der Director sich mit der Tagespresse brachte, daß er von einer richtigen Beurtheilung des Bodens, auf dem er stand, himmelweit entfernt war. In Folge ihm „gehässig" erscheinender Kritiken in einer als unantastbar ehrenhaft dastehenden Zeitung, dem Hamburger Correspondenten, machte Herr Moritz Ernst der Redaction dieses Blattes die Mittheilung: „er fühle sich veranlaßt, dem betreffenden Berichterstatter den freien Eintritt zu entziehen." Angesichts dieser Maßregel gaben die führenden Blätter der Stadt einhellig die Erklärung ab: „sie würden insgesammt die Berichterstattung über das Stadttheater einstellen, bis Herr Ernst für die Allen angethane Beleidigung Genugthuung gegeben habe." Der Director hielt es für gerathen, dieser Mahnung schleunig Folge zu leisten; sein brüskes Vorgehen war jedoch Anlaß zu etwas Gutem: ein „Verein" der Hamburger Presse trat ins Leben und erwies sich seinen Mitgliedern bald als vielfach nutzbringend.

Prachtvoll ausgestattet, theilweise wieder mit Decorationen

von Lütkemeyer in Coburg, ging (zuerst am 18. October 1869) Aubers Spätling: „Der erste Glückstag" über die Bretter; die Oper machte in Hamburg mehr Glück als anderswo, hauptsächlich wohl, weil die wichtige Partie der „Helene" vorzüglich besetzt werden konnte: durch Natalie Häniſch. Mit ihr ward auch Meyerbeers „Dinorah" zu erneuter Wirkung wieder einstudirt; A. F. Riccius, der inzwischen den Tactstock des Capellmeisters mit der Feder des Journalisten vertauscht hatte, bekannte: daß „der ganzen Leistung die Merkmale des Fertigen und in sich Vollendeten aufgedrückt" gewesen seien. XIII. Ernsts Direction, 1869–1871. 1869, 18. October.

Im Januar 1870 begegnen wir der Notiz: Thereſe Tietjens habe für acht Gastrollen nicht weniger, als 4800 Thaler bezogen. Wichtiger für die Geschichte des Hamburger Stadttheaters ist der Umstand: daß „Lohengrin", seit dem Schlusse des „Interregnums" nicht mehr gegeben, am 19. Januar 1870 mit Niemann, dessen Darstellung des Schwanenritters der Kunstgeschichte angehört, neu einstudirt in Scene ging und den rauschendsten Beifall erntete. Das Urtheil der Hörer war geläutert, und man gewann die Oper lieb und lieber. Mit dem berühmten Gaste theilte Elsa-Börner alle Ehren des Abends, oder vielmehr: der Abende, denn „Lohengrin" ward bis zum 4. Februar achtmal wiederholt. Leider folgte auch jetzt wieder auf das Würdige und Stylvolle das Abscheuliche; der Richard Wagners Tönen gespendete Beifall war kaum verhallt, als das Orchester schon Offenbachs Melodieen anstimmte, zu denen Marie Geistinger jodelte. In der Malerei nennt man Den einen Farbenklexer, der helle und dunkle, gelbe oder grüne Tinten unvermittelt neben einander stellt; sogar ein Koch muß soviel „Künstler" sein, um nicht auf ein süßes Gericht ein saueres folgen zu lassen. Nur einem deutschen Theaterpublicum glauben deutsche Schauspieldirectoren Alles bieten zu dürfen. 1870, Januar. 1870, 19. Januar. 1870, 4. Februar.

Um diese Zeit rückt auch der Toilettenluxus auf der Bühne zum Gegenstande „kritischer" Berichte vor; „Marie Geistinger glänzte durch reiche Garderobe" wird (im Grunde unhöflich

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

genug) erzählt und hinzugefügt: „ein 12,000 fl. Silber schwerer Schmetterling wiegte sich nachlässig auf der schönen Stirne."

Bis zum Schlusse der Saison bliebe kaum noch etwas zu erwähnen, müßte nicht ein Umstand angeführt werden, der die Mißwirthschaft, welcher eine so wichtige Bühne wie die Hamburgische Jahrzehnte lang verfallen gewesen, mit einem grellen Blitze beleuchtet. Erst Dienstags am 22. März 1870 gelangte — „Zur Geburtstagsfeier Sr. Majestät des Königs Wilhelm, Schirmherrn des Norddeutschen Bundes" — Richard Wagners Oper „Der fliegende Holländer" auf dem Stadttheater zur Darstellung, nachdem das jugendfrische Tonwerk des unbestreitbar ersten lebenden Componisten Deutschlands etwa ein Menschenalter hindurch vorhanden war. Erklärlich ist das nur, wenn man bedenkt, daß eben Ein Gewerbtreibender den anderen an der Spitze des Institutes ablöste, wobei der Nachfolgende sich um das von seinem Vorgänger Geleistete unmöglich je gekümmert haben kann. Einem Hamburger Schauspieldirector zuzumuthen, die Geschichte seiner Kunst auch nur so weit zu studiren, als dieselbe sein eigenes Theater anging, war ganz gewiß zu viel verlangt, und wenn einst F. L. Schröder einen der glänzendsten theatral-historischen Apparate besessen hatte, den man sich denken kann, so war das nachmals ein „überwundener Standpunkt". Ein planmäßig angelegtes Archiv, eine geordnete Registratur war, wie wir wissen, nicht vorhanden; wozu auch? Was brachte dergleichen dem Gewerbtreibenden ein?

1870, 22. März.

Welcher Zufall nun 1870 auf die zu sühnende Schuld gegen Wagner aufmerksam machte, ist nicht zu sagen; genug, am vorbezeichneten Tage ging, zum Besten der im Jahre 1866 invalide gewordenen Norddeutschen Krieger, „Der fliegende Holländer" in Hamburg als „Neuigkeit" — worüber auswärtige Blätter ihren Spott nicht sparten — in Scene und gefiel ungemein, obwohl der Baritonist Thelen bei der ersten Aufführung heiser war. Erst in der zweiten gestaltete sich Alles zum Guten; Thelen bemeisterte den Holländer einigermaßen;

Reß genügte als Daland, den Erik sang Vary nicht übel, Kaps war der Steuermann und als Senta übertraf Elise Börner „hochgehende Erwartungen". Chor und Orchester leisteten Gediegenes. Die Kritik kam dem Werke mit Verständniß entgegen, namentlich soweit die Tagespresse, die Hamburger Nachrichten an der Spitze, hier ins Gewicht fällt; nur die Jahreszeiten hatten als „Originalbericht" folgende Leistung: „... Wagner nenne doch diese Schöpfung „Zauberoper", da sie in Wahrheit nichts anderes ist! Ob unserer Intelligenz aber damit gedient sein kann, Hölle und Himmel nebst allen Elementen der Erde musikalisch aufzuwühlen, um die abschwächende Romantik des Aberglaubens in den Gemüthern wachzurufen, dürfte zu negiren sein. Die Kunst hat anderes zu thun, als das Feld zu cultiviren, auf welchem zu Rom die Früchte der Unfehlbarkeit erblühen, an der sich die menschliche Dummheit selig satt schwelgen möge" u. s. w. Derselbe Gewährsmann hörte die Bemerkung: „Wie kann der Holländer denn aber schon während des Stücks der 'fliegende' heißen, da er doch nur erst ganz zum Schlusse fliegt —?" — XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

Vom 4. bis zum 24. April 1870 gastirte Clara Ziegler wiederum, ohne wesentlich Neues zu bieten, ausgenommen die Antigone des Sophokles. Das Drama, auf dessen frische Inscenirung besonderer Fleiß verwendet worden, ging zweimal bei vollständig gefülltem Hause, dessen Orchester nur wegen der Mendelssohnschen Musik nicht (wie bei jeder anderen Vorstellung der Künstlerin) hatte ausgeräumt und zu Sitzplätzen eingerichtet werden können, über die Bretter. Zur Ermöglichung dieses Gastrollenspiels mußte ein erster Held und Liebhaber von einer anderen Bühne geborgt werden, da man die vorhandenen Kräfte denn doch als gar zu mangelhaft erkannte; so kam Ludwig Barnay von Weimar, ein Schauspieler, der nachmals Mitglied des Hamburger Stadttheaters wurde, zuerst nach der Elbestadt. Geboren am 11. Februar 1842 zu Pest in Ungarn, gehörte er der Kunst damals fast genau zehn Jahre lang an, und daß er ihr von ganzem Herzen, nicht aber als Miethling 1870, April.

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

ergeben war, räumte die Kritik schon damals ein. Mochte im Einzelnen auch manche begründete Ausstellung, mancher wohlgemeinte Wink nicht unterdrückt werden — die Aufnahme, welche der Weimarische Schauspieler 1870 in Hamburg fand, war im Ganzen ehrenvoll. Besonders glücklich verlief die Darstellung seines Holofernes in Hebbels „Judith"; seinen Orest in Goethes „Iphigenie" fand man „zu kleinlich wimmernd".

1870, 1. August.

Die nächste Saison, 1870—1871, welche am 1. August 1870 begann, hätte nun (so sollte man annehmen) ein besonders charakteristisches Gepräge tragen müssen, denn der Krieg zwischen Deutschland und Frankreich, und mit ihm einer der denkbar gewaltigsten Kämpfe, war entbrannt. Man durfte erwarten, daß die Leitung der vornehmsten Bühne der zweiten Stadt des siegreichen Deutschland wenigstens bis zu einem gewissen Grade Schillers Wort beherzigte: jetzt —

„Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen sehn;
Wo um der Menschheit große Gegenstände —
Um Herrschaft und um Freiheit wird gerungen:
Da darf die Kunst auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug versuchen; ja, sie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne sie beschämen."

Aber die Beschämung des Hamburger Stadttheaters durch „des Lebens Bühne" war eine gründliche; der Leiter des Institutes war nicht danach angethan: „die Kunst einen höheren Flug nehmen" zu lassen. Das ganz Gewöhnliche, das ewig Gestrige ward vorgeführt; im Schlendrian des Handwerks bewegte sich, indeß „um Herrschaft und um Freiheit ward gerungen", ein ödes Einerlei langweilig weiter. Wie war es auch anders möglich, da der Sinn des Hamburger Schauspieldirectors seit dem

1870, September.

September 1870 bereits auf das ihm übertragene Amt eines Berliner Opernregisseurs gerichtet war! Was durfte man von einem Manne erwarten, der seine Functionen nur noch getheilten Herzens und bald gar nicht mehr selbst versah! Daß Jemand,

der an die Spitze eines Institutes von so hoher Bedeutung tritt, wie das Hamburger Stadttheater, damit auch Pflichten gegen Hamburg übernimmt, schien dieser Unternehmer nicht im Traume zu ahnen; er war zufrieden, daß er das Recht besaß: am Orte sein Gewerbe treiben zu dürfen. „Von einer respectabeln inneren Kraftentwickelung, die es zur Gestaltung von harmonischen Kunstleistungen bringt, kann hier keine Rede mehr sein," urtheilt ein Hamburger Theaterbrief der Allgemeinen Theater-Chronik im Februar 1871; „man schafft nicht mehr mit begeisterungsvollem Eifer für die erhabenen Ziele der Kunst — man experimentirt nur nach allen Seiten hin, um die äußerliche Forteristenz des Theaters nach Möglichkeit zu fristen. Die Direction hat ihren Posten gleichsam auf einem Wartthurme eingenommen, von welchem aus sie nach allen Winden sich um Hilfe und Rettung umschaut. Von außen muß ihr das Heil kommen. Das Stadttheater ist nur noch ein Gasttheater: „Niemann! Wachtel! Ziegler!" — so lauten die Hilferufe, und würden dieselben ungehört verhallen, dann wäre es auch mit der Existenz dieser Kunstanstalt gänzlich aus." Und nur kurze Zeit später heißt es: man wirthschafte „principienlos lediglich mit berühmten Gästen, um momentan einen fetten Bissen zu erhaschen und hinterher bei leerbleibender Casse zu darben. Die industrieritterlichen Gäste sagen „Halbpart" und lassen der Direction nur die eine Hälfte der Einnahme zur Unterhaltung des ganzen Kunstinstitutes, während der einzelne Gast die andere Hälfte allein in die Tasche steckt und lachend von dannen eilt. Keine Stadt Deutschlands bietet wohl den nach Gewinn jagenden Kunst-Industriösen einen so lucrativen Geschäftsmarkt wie Hamburg; jeden Abend 600 Thaler Reingewinn — sollten um diesen Preis nicht Gäste herbeizuschaffen sein ohne große Directionskünste?"

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

1871, Februar.

Unter jenen Gästen war Theodor Wachtel derjenige, dem man einen bemerkenswerthen Appell an das Nationalgefühl verdankte; er sang nämlich am 18. October 1870 in einer „Gala-

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

vorstellung zum Gedächtniß der Leipziger Völkerschlacht und gleichzeitig zur Geburtstagsfeier des Feldherrn der siegreichen dritten deutschen Armee, Sr. K. H. des Kronprinzen von Preußen" (wie der Zettel ankündigte) nach einem Prologe und nach Spontinis Festgesang: „Borussia", vor Beginn des Rossinischen „Tell" Heinrich Marschners bekannte glanzvolle Arie aus dem „Templer": „Wer ist der Ritter hochgeehrt" u. s. w., und zwar mit passend verändertem Texte. Die Änderung hatte Hoffmann von Fallersleben vorgenommen, der damals zum Besuche in Hamburg verweilte; seine patriotische Dichtung lautete:

„Wer ist der greise Siegesheld, der uns zu Schutz und Wehr
Für's Vaterland zog in das Feld mit Deutschlands ganzem Heer?
Wer ist es, den der Lorbeerkranz von Königgrätz umweht,
Wer ist es, der im Siegesglanz vor Frankreichs Hauptstadt steht?
Du, edles Deutschland, freue Dich,
Dein König hoch und ritterlich,
Dein Wilhelm, :,: Dein König Wilhelm ist's! :,:

Wer hat für Dich in blut'ger Schlacht besiegt den ärgsten Feind?
Wer hat Dich groß und stark gemacht, Dich brüderlich geeint?
Wer ist, wenn je ein Feind noch droht, Dein bester Hort und Schutz?
Wer geht für Dich in Kampf und Tod, der ganzen Welt zu Trutz? —
Du, edles Deutschland ꝛc." [1]

Hierauf hervorgerufen, brachte Theodor Wachtel in kurzen Worten ein Hoch auf den König und den Kronprinzen von Preußen aus, in welches das Publicum einstimmte, während das Orchester dreimal Tusch blies. Alsdann sang Wachtel das obige Lied da capo, wofür ihn stürmischer Beifall des überfüllten Hauses belohnte. [2]

[1] Der Abdruck stammt aus dem Hamburger Fremdenblatt, 42. Jahrg. Nr. 291 v. Sonntag, 20. Nov. 1870; andere Abdrücke haben einen etwas abweichenden Wortlaut. Das Lied erschien bei G. W. Niemeyer mit Pianoforte-Begleitung; Preis 7 ß.

[2] Am 20. November 1870, beim nahen Schlusse seines am 15. October mit Meyerbeers Raoul begonnenen Gastspiels „bewies Th. Wachtel abermals

Spontinis Siegeshymne „Boruſſia“ mit kriegeriſchem Schluß- tableau hat aber nicht nur am 18. October 1870, ſondern mehr- fach bei ſich darbietenden Gelegenheiten während jenes unvergeß- lichen Winters dem Empfinden der Menge Ausdruck geliehen. Mannichfaltigkeit in der Wahl der Mittel, welche das Publicum patriotiſch anregen konnten, läßt ſich nicht entdecken, aber auf jene Hymne hatte man einigen Fleiß verwendet; auch wirkte ſtets das ganze Opernperſonal mit. Das Orcheſter war (durch den Capellmeiſter Fiſcher) trefflich eingeſchult; die letzte Strophe ward daher meiſt wiederholt begehrt und das lebende Bild öfter gezeigt. Auch iſt zu erwähnen: wie Albert Niemann die Gelegenheit benutzte, um als neapolitaniſcher Fiſcher Maſaniello eine deutſch-vaterländiſche Strophe einzulegen, die ihm lauten Beifall eintrug; dies war am 29. Januar 1871, nachdem Mittags die Botſchaft der Uebergabe von Paris in Hamburg eingetroffen war. Während eine glänzende Illumination, die zur Feier des Tages veranſtaltet wurde, Tauſende auf die tag- hellen Straßen gelockt hatte, war auch das feſtlich erleuchtete Stadttheater bis auf den letzten Platz gefüllt; theilnahmsvoll lauſchte man den gewohnten Klängen der „Boruſſia“, die als ἓν καὶ πᾶν auch an dieſem Abend nicht fehlte; dann ſpendete man der Muſik Anders gebührenden Beifall.

XIII. Ernſts Direction. 1869–1871.

1871, 29. Januar.

Schon im Beginn des Winters hatte die Stadttheater- direction die Anordnung getroffen, allen Verwundeten, welche

ſeine Großſinnigkeit, indem er die auf ſeinen Antheil fallende Einnahme der Sonntagsvorſtellung mit 1540 ℔ Cour. dem Chor- und Orcheſterperſonal überließ; auch das techniſche Perſonal hat Herr Wachtel mit einem anſehn- lichen Beitrage bedacht.“ So wird glaubwürdig gemeldet, und der Chroniſt der Bühne Hamburgs darf dieſe Notiz über das Hamburger Kind um ſo weniger unterdrücken, als in Nr. 13 der „Deutſchen Bühnen-Genoſſenſchaft“ vom 6. April 1873 geklagt wird: „Wachtel hat ſtets auf das entſchiedenſte verweigert, die von jedem Gaſte des Stadttheaters zu zahlenden wenigen Procente für die Penſionscaſſe zu entrichten.“ Der Einblick in die hier in Frage kommenden Verhältniſſe entzieht ſich dem Fernſtehenden; er kann daher nur wiedergeben, was er aufgezeichnet findet.

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

ärztliche Erlaubniß zum Theaterbesuch erhielten, den Eintritt freizugeben; die Maßregel ward nicht zurückgezogen, und Platz war immer vorhanden. Endlich trat der langersehnte Friede ein, von der Direction am 2. März 1871 „mit einem Festspiel begrüßt, dessen rechtzeitige Anzeige in überhastiger Weise versäumt worden war.“ Man kann sich keine schlagendere Charakteristik der damaligen Bühnenleitung wünschen, wenn man nicht etwa davon Notiz nehmen will: daß im October 1870 mitten zwischen die „patriotischen“ Abende, wie wir sie durch Theodor Wachtel kennen lernten, Aufführungen eines niedrigen französischen Unsittenbildes: „Frou-Frou“, sich einnisten konnten. Der Glaube an die Echtheit der gelegentlich zur Schau gestellten vaterländischen Gefühle wird durch derartige Wahrnehmungen bedenklich erschüttert. Traurig war es auch, daß am ersten Geburtstage des neuen deutschen Kaisers, welchen das Vaterland feiern konnte, am 22. März 1871, das Stadttheater zu Hamburg sich durch Schließung seiner Pforten selbst für moralisch bankerott erklärte.

1870. October.

1871. 22. März.

1871. 2. März.

Jenes am 2. März 1871 in so unangemessener Weise improvisirte Festspiel — „Und also ward's“, dramatisches Gedicht von Gustav Gerstel, einem Sohne Wilhelm Gerstels — brachte, wie versichert wird, „trotz seiner plötzlichen Darbietung, von welcher die zum Anhören des „Troubadour“ erscheinenden Besucher erst bei ihrem Eintritt ins Haus durch Anschlagezettel unterrichtet wurden, einen bedeutenden Eindruck hervor. Die Heldin des Monodramas ist die Germania, von Fräulein Christ dargestellt, die im Anfang des Stückes als trauernde Mutter auftritt, den blutigen Hader ihrer Söhne wider einander beklagend. Es ist Nacht, bis zum Erlöschen des Bruderzwistes. Dann aber beginnt es am Horizont zu dämmern, im Morgenroth bricht eine neue Zeit heran, Germania streift ihre Fesseln ab und besteigt auf verwandelter Scene den Felsen zur Wacht am Rhein. In dieser Gestalt preist sie die endlich gewonnene Eintracht ihres Volkes und feiert dessen Siege, vom Tage bei

Wörth bis zur Einnahme von Paris. Nun folgt eine Gruppe, die den Frieden symbolisirt. Germania verkündet ihn mit segnenden Worten, und vor der lorbeerbekränzten Büste des deutschen Kaisers stellen sich die in die Heimath zurückgekehrten Krieger auf, in der Tracht und unter den Fahnen ihrer bürgerlichen Berufsthätigkeit. Die Anordnung der Scenen war eine vorzügliche; ebenso die musikalische Ausstattung des Festspiels. Aber der Erfolg des Monodramas wird von der Vertreterin der Germania bedingt, welche darin eine Aufgabe zu lösen hat, deren Ueberwindung eine so ungewöhnliche Spannkraft des Geistes und Ausdauer der körperlichen Mittel in Anspruch nimmt, wie sie in seltener Vereinigung dieser Eigenschaften Sophie Christ dafür einzusetzen hat. Nicht blos dem heroischen Schwunge der Germania verlieh sie in ihrer Person, Geberde und Stimme die dem Ideal entsprechenden mächtigen Züge, sie hob auch die lyrischen Partien ihrer Rede zu charakteristischer Geltung hervor, deren Schmelz eine wohlthuende Abwechselung in das Pathos des Ganzen brachte."

Der Eifer, welcher — wie dieser Bericht erkennen läßt — die Mitglieder der Bühne augenscheinlich fort und fort beseelte, ist um so rühmlicher, als ihnen bereits seit mehreren Monaten Procente von der Gage in Abzug gebracht wurden, damit die Existenz des Theaters nicht überhaupt in Frage gestellt werde. Gleichwohl wäre der Bankerott des Directors schon um die Jahreswende 1870—1871 schwerlich ausgeblieben, hätten nicht zahlreiche Kunstfreunde Hamburgs zur Deckung der rückständigen Gagen an der Börse 21,000 ℳ Cour. gesammelt und außerdem — in einer Art von Dankbarkeit, daß Moritz Ernst wenigstens nicht die sittlich faulen Dinge seines Vorgängers betrieben hatte — eine zweite beträchtliche Abonnementseinzahlung geleistet. Ein so großmüthiger Zuschuß, der freilich als Prämie für dargebotene Kunstgenüsse nicht gelten konnte, rettete die Unternehmung, deren letzten Theil, wie bemerkt, Frau Caroline Ernst geleitet hat. Günstiger Erfolg begleitete namentlich

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

ein in den März 1871 fallendes Gastspiel des Tenoristen Sontheim; geschlossen wurde Sonntags am 30. April mit „Fidelio" (Marianne Brandt von Berlin sang die Titelrolle), nachdem noch kurz vorher, Ostersonntags am 9. April 1871, die nächst der Inscenirung des „fliegenden Holländer" bemerkenswertheste künstlerische That aus jener Epoche vollzogen worden war. Diese That war die erste Aufführung der Oper: „Die Meistersinger von Nürnberg", von Richard Wagner.

1871, 9. April.

Ziemlich spät kam das Tonwerk in Hamburg zur Darstellung; doch diese kann man trotz einzelner grober Mißgriffe keineswegs verfehlt nennen. Thelen war ein nicht übermäßig poetischer, aber auch nicht schlechthin ungenügender Hans Sachs; die komische Figur des Sixtus Beckmesser wurde von Freny zwar zur groben Caricatur verzerrt,[1] dafür aber hatte man ein vorzügliches Evchen in Elise Börner und einen musikalisch sicheren, gut geschulten Walther von Stolzing in der Person eines Gastes, Franz Nachbaur von München, der später in den Verband dieser Bühne eintrat. Geboren am 25. März 1835 — einer Biographie zufolge „auf Schloß Gießen am Bodensee im Donaukreise des Königreichs Württemberg, wo sein Vater Gutsbesitzer war" — hatte er anfangs Polytechniker werden wollen, wandte sich aber dann der Bühne zu. Mit Unglück; er schloß sich einem deutschen Opern-Unternehmen in Frankreich an, das gänzlich scheiterte; in Paris mußte Nachbaur 1856 in einem Café chantant singen und mit dem Sammelteller umhergehen, kleine Münze in Empfang zu nehmen, damit er überhaupt sein Leben friste. Doch bald „entdeckte" ihn hier ein Kunstfreund, ließ ihn ausbilden, und wenige Jahre später konnte er eine ihm in Wien gebotene Gage von 16,000 Gulden jährlich als

[1] Die Allg. Th. Chr. 1872, Nr. 49, vom 2. December, S. 457, rühmt: wie Freny „den Charakter des Beckmesser jetzt nicht mehr zu sehr ins Possenhafte übersetze", und fügt erklärend hinzu: „Richard Wagner selbst schreibt dem Sänger: er möge sich zum Beckmesser nur einen recht boshaften Recensenten als Vorbild nehmen."

„ungenügend" zurückweisen. Nachmals fand er in München eine dauernde Anstellung. XIII Ernsts Direction, 1869–1871.

Die Aufführung der „Meistersinger" bildet unstreitig den Glanzpunkt der Jahre 1869—1871; auch die Kritik bemühte sich redlich: diese gewaltige und eigenthümliche Tonschöpfung dem allgemeinen Verständniß nahe zu bringen. Durch oftmaliges Anhören des „Tannhäuser" und „Lohengrin" war dasselbe gewachsen; der würdige Stoff des Kunstwerks, welcher deutschen Bürgerwerth und mittelalterlich-reichsstädtischen Patricierstolz auf so erhebende Weise im Bilde wiederspiegelt, mußte grade in Hamburg den mächtigsten Anklang finden.[1] Die Haltung des Osterſonntagspublicums war denn auch durchaus zu loben; von den tumultuarischen Scenen, womit verworrene Köpfe die Prügelei am Schlusse des zweiten Actes anderswo als „kunstwidrig" hatten verurtheilen mögen — Offenbachs Musik war nirgends in Deutschland „kunstwidrig" gefunden worden! — von solchen Tumulten und Rohheiten erlebte man in Hamburg keine Spur. Warm und wärmer sprach sich die Stimmung der Versammelten aus, und „Die Meistersinger" wurden seitdem oft und stets vor stark besuchtem Hause gegeben.

Nachdem nun am vorgenannten Tage das Theater geschlossen und über die Person des künftigen Directors bereits Gewißheit verbreitet war, sah man der neuen Saison ruhig entgegen. In der Zwischenzeit jedoch thaten sich die Hallen des Kunsttempels in der Dammthorstraße zu zwei Extravorstellungen auf, welche veranstaltet wurden durch die Schüler einer in Hamburg existirenden, von dem (als Dichter einer Tragödie „Faust" bekannten) Dr. Ferdinand Stolte geleiteten Theater- 1871, 30. April.

[1] Ein genauer und eingehender Bericht über die erste Aufführung der „Meistersinger" in Hamburg, dessen etwas kriegerische Haltung verräth, daß sein Verfasser soeben erst von Streifzügen auf dem Kriegsschauplatze zurückgekehrt war, steht: Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 19, Leipzig, den 5. Mai 1871, Seite 182 fg.

XIII. Ernsts Direction, 1869–1871.

schule. Die erste dieser Vorstellungen brachte — „zum Besten der Invaliden des 76. Regiments“ — am 21. Mai 1871 „Kabale und Liebe“; außer den Eltern der Louise, sowie dem Kalb (welche drei Mitglieder des Thaliatheaters: Herr Hegel, Frau Petzoldt und Herr Becker, gefällig übernommen hatten), waren alle Rollen dieses Trauerspiels von den Zöglingen jener Schule besetzt. Das Orchester bestand aus dem Musikcorps des Ersatzbataillons des 76. Regiments unter Leitung seines Capellmeisters Lindemann. Dem Trauerspiel ging ein vom Dr. Ferdinand Stolte verfaßter, von dessen Gattin als Priesterin Minerva gesprochener „Friedensprolog“ voraus, welcher, neben dem Kaiserhelden Wilhelm, Friedrich Schiller als geistigen Vorkämpfer der nun durch das Schwert zur That gewordenen Einheits-Idee pries. Beider Büsten, wie diejenige des Reichskanzlers Fürsten Bismarck, wurden von Frau Stolte bekränzt.

1871, 21. Mai.

Eben dieselben Eleven veranstalteten noch einen zweiten Theaterabend, eine „Festvorstellung beim feierlichen Einzuge unserer Sechsundsiebenziger“, am 19. Juni 1871. Das Brutto-Erträgniß auch dieser Vorstellung war einem milden Zwecke bestimmt; es floß dem Invalidenfonds des 76. Regimentes zu. Man spielte „Die Carlsschüler“; den General Rieger gab Ferdinand Stolte, die Franziska von Hohenheim dessen Gattin; letztere recitirte wieder einen von Jenem gedichteten Prolog, wobei die bekränzten Büsten des Kaisers Wilhelm, des Kronprinzen des deutschen Reiches, Bismarcks, Moltkes, Goethes und Schillers die abermals als Minerva gekleidete Sprecherin rings umstanden. Der Prolog ist abgedruckt in den Jahreszeiten, 1871, Nr. 26, Seite 412—413.

1871, 19. Juni.

Nach diesen Zwischenfällen blieb das Hamburger Stadttheater geschlossen, bis der nämliche Unternehmer, der es schon von 1862—1866 geleitet hatte, B. A. Herrmann, zu erneutem Wirken gelangte.

Vierzehnter Abschnitt.

B. A. Herrmanns zweite Direction.

1871—1873.

„Am 1. September 1871 sah ich mich wieder an der Spitze des mir lieb gewordenen Stadttheaters; das Vertrauen meiner Mitbürger, die mir aufrichtiges und thatkräftiges Wohlwollen entgegenbrachten, suchte ich mit allen Kräften zu rechtfertigen.“ Mit diesen Worten gedenkt B. A. Herrmann in einer selbstbiographischen Skizze, die Entschs Bühnenalmanach für 1877 veröffentlicht hat, des abermaligen Antritts seiner früheren Stellung. XIV. Abschnitt.

Beklagenswerthe Einzelnheiten abgerechnet, trug auch B. A. Herrmanns zweite Direction das Gepräge künstlerischer Anständigkeit; dem Tadelnswürdigen gegenüber sind immer die unabänderlich gegebenen Verhältnisse in Anschlag zu bringen. Denn Herrmann übernahm — man kann fast sagen: einen todten Mechanismus. Von der jahrelangen Mißwirthschaft, dem permanenten Bankerott, der eklen Bettelhaftigkeit ihres Stadttheaters angewidert, hatten die Hamburger im Grunde gar keine Lust mehr, weder sich mit dem Institute zu befassen, noch sich dessen Schicksal zu Herzen zu nehmen. Dieses schien dahin besiegelt zu sein, daß das Theatergebäude am Dammthor demnächst aus der Reihe der existirenden Dinge verschwinden sollte: in jene Zeit fallen die Anfänge einer, wenn auch zunächst nur im engsten Kreise, so doch sehr ernstlich betriebenen, zuletzt aber an dem Aufschwunge des Stadttheaters gescheiterten Actien-

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Unternehmung behufs Errichtung eines auf dem Großneumarkte zu erbauenden neuen Theaters. In diesem prachtvoll geplanten, auf dem Papiere vollkommen fertigen Hause, dessen Façade eine architektonische Zierde der Stadt geworden wäre, sollte Apoll und den Musen ein anderer Tempel erstehen; mochte der bisherige zusehen, was alsdann aus ihm wurde.

So kritisch war die Lage, als B. A. Herrmann — von der Ueberzeugung vollster Lebensfähigkeit des Stadttheaters, das er ja genau kannte, ganz durchdrungen — dem bisherigen Unternehmer 10,000 ℳ Abstandsgeld (so viel wie er einst selbst erhalten hatte) zahlte, um abermals das Steuer des krachenden Schiffes in die Hand zu nehmen. Von dieser seiner Absicht gab er, im April 1871, Kunde durch eine Ansprache an das Publicum, in welcher es hieß:

1871, April.

„Mit dem ersten Mai d. J. übernehme ich neuerdings die Direction des Stadttheaters; die Vorstellungen jedoch beginnen erst am 1. September. Es ist aber bei den jetzigen Anforderungen erster Künstler unmöglich, zu bestehen, will man das Schauspiel, die Oper und das Ballet gleich vortrefflich hinstellen; ich habe mich daher entschließen müssen, für die nächste Saison auf das Schauspiel zu verzichten und vorläufig allen Fleiß und alle Kraft auf Oper und Ballet zu richten, um in diesen dramatischen Kategorieen etwas Vorzügliches leisten zu können. Aber auch trotz dieser Beschränkung stellt es sich heraus, daß ein in allen Theilen vortreffliches Ensemble nur mit Aufwand von großen pecuniären Mitteln zu verwirklichen sei. Um meine Pläne für die Zukunft in Ausführung zu bringen, bedarf ich demnach schon jetzt der freundlichen Unterstützung des kunstsinnigen Publicums, dem es darum zu thun ist, das Stadttheater zu stützen und ihm eine solide Basis zu verleihen. Nur garantirter zahlreicher Besuch kann eine solche Basis gewähren; ich bitte demnach meine geehrten Mitbürger, die von mir projectirte Ausgabe von Subventionskarten günstig aufzunehmen und durch allgemeine lebhafte Betheiligung an dieser Maßregel mir einen neuen Beweis ihres Vertrauens zu Theil werden zu lassen. Eine Subventionskarte à 5 Thaler für die nächste Saison enthält 5 Coupons à 1 Thaler, welche einzeln oder zu mehreren bei den Dienstags- und Sonnabends-Vorstellungen an der Theatercasse in Zahlung genommen werden. Bei dem Cassirer Herrn Drauzburg liegt von heute an bis

Ende April ein Bogen aus zur Unterzeichnung des Namens und der Adresse für sämmtliche Theilnehmer; die Bezahlung und der Empfang der Karten findet erst 14 Tage vor der Eröffnung des Theaters Statt. Auf diese Weise gewährt mir das Publicum eine Subvention, die mir Freudigkeit und Ruhe in meinem Wirken verleiht, aber lediglich in seinem Interesse verwendet werden soll. Gelingt es mir während dieser Probe-Saison, die Zufriedenheit der Theaterfreunde zu erwerben, so daß die Fortsetzung meiner Direction gewünscht wird, dann befinde ich mich meinem Endziele um ein Wesentliches näher gerückt, nämlich mit Beihilfe einer dauernden Subvention[1] Schauspiel, Oper und Ballet darbieten zu können, und das Stadttheater aus einer Saison-Bühne wieder in eine stehende umzuwandeln, wie es der Ehre der Stadt entspricht." XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Die von Herrmann geführte Sprache war klar, ruhig, überzeugend; sie wirkte. Das Abonnement fiel in hohem Grade befriedigend aus; aber noch weitere Hilfe wurde dem neuen Unternehmer zu Theil. Auf Grund eines von ihm im September 1871 verschickten Circulars, das sich mit schlichten, eindringlichen Worten an alle begüterten Theaterfreunde wendete, bildete sich im October ein Comité angesehener Hamburger zu dem Zwecke: der Bühne beizustehen. Dies Comité bestand aus den zehn Herren: E. L. Behrens, Senator Godeffroy, M. E. Heerlein, Consul F. Laeisz, Cesar Godeffroy, Syndicus Dr. Merck, Senator Dr. Carl Petersen, Consul J. F. W. Reimers, Generalconsul A. J. Schön und J. H. Goßler; die ausgesprochene Absicht war: „aus dem Publicum selbst die Mittel herbeizuschaffen, um dem leitenden Director die Freiheit seiner Bewegung bei Erwerbung neuer und Erhaltung der schon vorhandenen künstlerischen Kräfte zu sichern." Es ist ein positives Verdienst B. A. Herrmanns, die Bildung dieses Comités angeregt und dessen thatkräftige Theilnahme für das Stadttheater durch seine geregelte Geschäftsführung lebendig erhalten zu haben. Aus diesem Keime entwickelte sich eine neue, schönere Zukunft des Institutes. 1871, September. 1871, October.

[1] Zur Befriedigung der „Anforderungen erster Künstler", von denen einige Zeilen weiter oben gesprochen war.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Zunächst ward in Folge einer „Ansprache" jenes Comités, welche privatim versendet ward, ein Subventionsfonds geschaffen, aus welchem „erforderlichen Falles" ein Vorschuß für B. A. Herrmann bestritten werden sollte. Dieser Fonds, 30,000 ℳ Banco stark, zusammengebracht durch einmalige Zeichnungen, blieb unter Verwaltung des Comités und ist nachmals etwa bis zur Hälfte seines Betrages in Anspruch genommen worden. Das erste Jahr der neuen Direction ergab ein verschwindend kleines, das zweite — weil der Director, schmachvoll genug, wieder zu Offenbachschen Gemeinheiten griff und sich damit verspeculirte — ein größeres Deficit.

In der soeben erwähnten „Ansprache" des Comités war ausdrücklich gesagt: wie „die Leistungen des engagirten Opernpersonals durchweg als sehr gute, zum Theil sogar als musterhafte" zu bezeichnen seien; und in der That lag das Bedenkliche in Herrmanns Programm nur darin, daß er das Schauspiel ausschloß. Diese Amputation mußte als Hinrichtung gelten, so lange man den Blick nur auf die Gegenwart, nicht aber auf die jüngste Vergangenheit der Bühne richtete; erwägt man jedoch, in welchem unwürdigen Zustande das Schauspiel des Hamburger Stadttheaters sich seit Jahren befunden hatte, so kommt man zu dem Schlusse: daß es unter den gegebenen Umständen ohne Zweifel praktisch klüger war, auf das Drama für kurze Zeit völlig zu verzichten, dafür aber eine ausgezeichnete Oper hinzustellen. Hierdurch wurde mancherlei gewonnen: zunächst durfte man hoffen, wenn im Stadttheater ein Schauspiel zur ungewohnten Erscheinung geworden war, solches dem Publicum durch den Reiz der Neuheit besonders anziehend zu machen; vor allen Dingen aber konnten die gesammten vorhandenen Geldmittel unzersplittert Einem Zwecke zu Gute kommen. Übrigens gewann B. A. Herrmann das Personal des Königlichen Theaters zu Hannover für regelmäßig wiederkehrende Gesammtgastspiele, welche, geleitet vom Souffleur der K. Bühne zu Hannover, Namens Noack, während beider Winter 1871—73

durchschnittlich alle zwei bis drei Wochen einmal stattfanden. Daß sich daran mit sehr wenigen Ausnahmen nur die mittelmäßigsten Kräfte jenes Hoftheaters betheiligten, war nicht Herrmanns Schuld; insbesondere war das Fernbleiben des ältesten, aber noch immer bedeutendsten Schauspielers von Hannover, Carl Devrients, nicht zu verschmerzen. Er bezeichnete diese Gastspiel-Karawanen offen „als unwürdig der Bühne", welcher er angehörte, und verurtheilte sie unumwunden auf das schärfste; die hannoversche Localpresse stimmte — und vom dortigen Standpuncte aus mit vollkommenem Rechte — seiner Meinung rückhaltlos bei, trotzdem der Intendant v. Bronsart durch Entziehung des freien Eintritts ihr den Mund stopfen wollte. XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Natürlich hatte man in Hamburg nicht danach zu fragen, was die Verwaltung des K. Theaters zu Hannover mit der Ehre ihres Institutes für vereinbar hielt und was nicht; man kam den Fremden mit lebhaftem Wohlwollen entgegen. Leider zeigte sich nur zu bald, daß Kräfte, welche zu Hannover in zweiter oder dritter Reihe standen, hier gelegentlich sich in die erste drängten, wie denn z. B. ein Schauspieler Müller, der in Hannover Lessings Patriarchen gab und geringen Ansprüchen darin allenfalls genügen mochte (Nathan war Carl Devrient), sich in Hamburg dreisten Muthes an die Titelrolle der Dichtung wagte, die er in keiner Weise bewältigen konnte. Dergleichen Zumuthungen verstimmten die Kunstfreunde bald um so nachhaltiger, als auch das Repertoire, wenigstens zu Anfang, nichts weniger als gewählt war. „Die hannoverschen Schauspieler" klagt im Januar 1872 ein Hamburger Theaterbrief der Leipziger Chronik, „bewegten sich bis jetzt nur auf dem Gebiete des Lustspiels; das unbefangene Urtheil aller Kunstverständigen äußerte sich indeß dahin, daß damit einem hier vorhandenen Bedürfniß nicht entsprochen werde. Soll durch Gesammtgastspiele auf dem Hamburger Stadttheater einem wirklichen Bedürfnisse genügt werden, so möge man sich zur Darstellung ernster und classischer Dramen entschließen. Von Schiller und Goethe haben wir auf dem

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Stadttheater diesen Winter noch nichts zu sehen bekommen. Diese Heroen der deutschen dramatischen Dichtkunst prangen nur als große Medaillonbilder auf dem Zwischenactsvorhange. Goethe starrt trostlos in die Leere, und Schiller senkt traurig sein Haupt. Daß die hannoverschen Gäste mit einem classischen Stücke kein Publicum heranzuziehen vermögend sein würden, kann nicht als Entschuldigung angegeben werden, ohne dieselben zu beleidigen. Vermöchten sie das nicht, so thäten sie besser, zu bleiben, wo sie sind. Daß aber das Hamburger Publicum trotz künstlerisch genügendem Anlaß ernste Dramen überhaupt nicht beachte, ist nicht wahr. Charlotte Wolter und Clara Ziegler sind fast nur in Trauerspielen aufgetreten; beide haben zwölf Mal hinter einander überfüllte Häuser bei erhöhtem Eintrittsgelde erzielt. Wenn dem Publicum Anziehendes geboten wird, so fehlt es nicht." Wirklich war die Vorstellung des „Clavigo" (mit Sontag als Carlos) am Schlusse der Saison 1871—72 vorzüglich gut besucht, wie denn diese Gastspiele fast jedesmal bei gefülltem Hause stattfanden. „Und muß" (lesen wir in einer Theaterzeitung) „die Direction auch die halbe Brutto-Einnahme den Fremden überlassen, so bleibt ihr doch mehr, als ob sie mit einem eigenen, schlechten Personal spielte."

Nicht so gern, wie die Hannoveraner, wurden (in der Saison 1872—73) die Schauspieler des Hoftheaters zu Schwerin in Hamburg gesehen; freilich hatten dieselben keine so gediegenen Kräfte aufzuweisen, wie sie Jene — mochte ihr Ensemble auch noch so mittelmäßig bleiben — denn doch in dem Trio Carl Sontag, Rosa Preßburg und Franziska Ellmenreich besaßen. Sontag, in Hamburg längst bekannt und beliebt, war unter seinen Collegen der einzige, der dem denkenden Zuschauer Theilnahme abgewann; der einzige von künstlerischem Vollgewicht. Als muntere Liebhaberin gefiel Rosa Preßburg mit Recht, und als tragische hatte sich Franziska Ellmenreich, nicht ahnend, daß sie später zu den engagirten Mitgliedern dieser Bühne gehören

würde,[1] bald allgemeiner Beliebtheit zu erfreuen. Geboren am 28. Januar 1849 zu Schwerin, bildete sie eine in jedem Sinne angenehme und erfreuliche Erscheinung; besonderes Glück machte ihre Wiedergabe des jungen Goethe, am 23. October 1872. Als Königslieutenant glänzte Carl Sontag.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

1872, 23. October.

Aber nicht die Fremden allein lockten Publicum ins Theater: auch das einheimische Personal bewies je länger desto entschiedener die stärkste Anziehungskraft. Die damaligen Mitglieder der Hamburger Oper waren entweder von anerkannt ersten Bühnen gekommen, oder sie wurden später bei solchen angestellt. Eine Sängerin, Marie Lehmann, wurde nachmals von Richard Wagner zur Mitwirkung bei den Bühnenfestspielen in Bayreuth (1876) berufen. Dabei verdient hervorgehoben zu werden, daß die Eintrittspreise niedrig blieben; es waren zuletzt die folgenden: 1. Rang und Parket: 3 ℳ; 2. Rang: 2 ℳ; 3. Rang und Amphitheater: 1 ℳ 4 ß; numerirtes Parterre: 1 ℳ 12 ß; Parterre: 1 ℳ; Gallerie: 8 ß. Während des ersten Jahres dieser Direction war sogar der Preis des Parkets, des 2. Ranges, des Amphitheaters und des numerirten Parterre

[1] Die Familie Ellmenreich tritt in der Hamburgischen Theatergeschichte seit achtzig Jahren hervor. Der Stammvater, Johann Baptist, geb. 1770 zu Neu-Breisach im Elsaß, gestorben um 1816 zu St. Petersburg, ein ausgezeichneter Baßbuffo, gastirte 1797 unter F. L. Schröder mit großem Beifall acht Mal; seine Frau, Friederike, geb. Brandel, Tochter eines tüchtigen Tenoristen, zählte von 1817—1820 im Fache der Anstandsdamen zu den Zierden erst des Apollo-, dann des Stadttheaters zu Hamburg. Geboren zu Köthen am 24. October 1775, starb sie (als Pensionärin des Stadttheaters zu Frankfurt a. M.) am 5. April 1845 zu Schwerin; sie war Uebersetzerin zahlreicher Lustspiele und Operntexte (u. A. der „weißen Frau" ꝛc.). Ihr Sohn Albert, am 10. Februar 1816 zu Carlsruhe geboren, wirkte seit 1836 in Schwerin und später als Director oder Regisseur an verschiedenen Bühnen; er hat sich als Componist mehrfach hervorgethan. Franziska ist seine Tochter; das unter B. A. Herrmann 1862—63 für „Kammermädchenrollen" engagirt gewesene „Frl. E.," Auguste, geb. am 6. Mai 1841 zu Schwerin, war eine Schwester der Franziska. Auch deren Urgroßvater Brandel, ein Böhme, soll (laut Allg. Th. Lex., 1846, II, 9) in Hamburg mit Glück aufgetreten sein. (Vorstehendes aus zahlreichen Nachschlagebüchern Zusammengesuchte ist ergänzt durch Mittheilungen des Frl. Franziska E.)

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

noch geringer (2 ℔ 8 ß; 1 ℔ 12 ß; 1 ℔; 1 ℔ 8 ß). Unter der vorigen Direction hatten die nämlichen Preise gegolten; nur der erste Rang ward bis 1871 mit 2 ℔ 8 ß bezahlt.

Im Ganzen kann man der Epoche von 1871—73 wohlwollend gedenken; doch muß man immer das Auge vor dem Jammer verschließen: daß das Drama auf F. L. Schröders Bühne von den Brosamen lebte, die vom Hannoverschen Tische fielen. Die nüchterne Aufgabe wurde nüchtern gelöst; nur vom praktisch-klugen Betriebe eines Theaters, das in höchst bedrängten und schwierigen Umständen war, kann gesprochen werden. Nennenswerthe künstlerische Ergebnisse wurden nicht erzielt, aber B. A. Herrmann hat den wichtigen Erfolg errungen, daß die Stadt wieder Vertrauen zu ihrem Theater faßte. Aus diesem Vertrauen ward die schönste Frucht gezeitigt: die Reorganisation der Bühne, 1873—1874. Ein Gewinnst ist auch, daß durch jene zwei Jahre ausschließlichen Opernregiments am Dammthor handgreiflich bewiesen ist: das musikalische Drama allein könne an dieser Stätte sich nicht halten. Den Solisten, dem Chor, dem Orchester — man darf sagen: allen am Werke Betheiligten war das Unmögliche aufgebürdet. Die Kräfte reichten nicht aus; die letzten Wochen der Saison boten 1872 wie 1873 den Anblick einer vollkommenen Deroute. Der glänzende Beginn verlief in beiden Fällen kläglich; das Personal war gradezu verbraucht.

Von Novitäten ist bei dieser Sachlage im Grunde gar nichts zu sagen, wenn man einige Ausnahmen abrechnet, die sich als solche deutlich kundgeben; fast alle Tonschöpfungen, die neu zu Gehör kamen, waren nämlich Compositionen der beiden Capellmeister dieser Bühne, Adolf Müller (junior) und Adolf Mohr. Von letzterem verdient eine niedliche Operette erwähnt zu werden, der ein Lustspiel Theodor Körners zum Grunde lag: „Der Vetter aus Bremen". Adolf Müller brachte in der ersten Saison eine drollige kleine Arbeit: „Das Gespenst in der Spinnstube", worin der Bassist Griebel als Gespenst ebenso ergetzlich wirkte, wie ein unter den Theaterbesuchern rasch berühmt

gewordener Angstschrei der komischen Alten, Frau Zottmayer, beim Erblicken dieses Gespenstes. Es wurde dann mit Weihwasser besprengt, um gebannt zu werden; der Chor sang dazu: XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

„Geweihtes Wasser ist auch nicht nasser" u. s. w.,

worüber jedesmal ausgelassene Heiterkeit im Hause entstand. Poetischer und bedeutender war Adolf Müllers Musik zu „Waldmeisters Brautfahrt", romantisch-komische Oper mit Ballet in vier Aufzügen, nach Otto Roquettes gleichnamigem Rhein-, Wein- und Wandermärchen von Arthur Müller, zuerst am 15. Februar 1873 aufgeführt und von der Kritik wie vom Publicum mit freundlicher Auszeichnung aufgenommen. 1873, 15. Februar.

Diesen Opern der Capellmeister standen zwei neue Opern zweier Hamburger gegenüber, deren Aufführung verdienstlich war. Die eine derselben, zuerst am 16. April 1872 (kurz vor dem Schluß der Saison) gegeben, war 1854 bereits dem „Interregnum" eingereicht und rührte her von dem am Orte ansässig gewordenen H. H. Pierson. Seit achtzehn Jahren hatte er vergeblich alle Hebel in Bewegung gesetzt, sein Werk dramatisch verkörpert zu sehen; immer war ihm das starre „non possumus" deutscher Theaterdirectoren, die ja zur Einstudirung von Tonwerken des jüngeren, nicht mit einem „Namen" ausgerüsteten Nachwuchses nur höchst mühsam (wenn überhaupt!) zu bewegen sind, abweisend entgegengetreten. Der Componist mußte — recht wie in der verkehrten Welt! — eine größere Anzahl von Eintrittskarten fest übernehmen; unter dieser Bedingung erlöste B. A. Herrmann die Partitur zu „Contarini, oder die Verschwörung in Padua" — so hieß das fünfactige Piersonsche Werk, dessen Text von M. E. Lindau verfaßt war — aus ihrem Dornröschenschlafe und brachte die Arbeit auf die Bretter, leider mit wenig Glück. Die Farben jenes Tongemäldes waren verblaßt; es wurzelte in musikalischen Anschauungen, die durch Richard Wagners Einfluß inzwischen über den Haufen geworfen waren. Pierson, durch den Mißerfolg zu Boden gedrückt, starb gebrochenen Herzens, ein Opfer der schmählichen Zauberpolitik 1872, 16. April.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

berufener, doch ſelten auserwählter Hüter des deutſchen Opernſchatzes. „Contarini“, 1854 aufgeführt, würde, gut beſetzt, einen ungleich größeren Eindruck gemacht haben, als 1872; die Rückwirkung eines ſolchen Eindrucks auf die Schaffensfähigkeit des ohne Frage reich begabten Componiſten iſt unberechenbar.

Die zweite Novität aus jener Zeit war „Die Roſe von Bacharach“, romantiſche Oper in drei Aufzügen von Ludwig Scherff. Der Componiſt, am 19. September 1837 zu Altona geboren, hatte ſich in Leipzig zum Muſiker, ſpeciell zum Violiniſten ausgebildet, als ein Armleiden ihn zwang, der Geige zu entſagen; er wurde Kaufmann und fand Anſtellung bei der Norddeutſchen Bank in Hamburg. Alle Muße ſeiner Kunſt widmend, componirte er 1868—69 die genannte Oper, welche Freitags am 24. Novbr. 1871 zuerſt in Scene ging; die Aufnahme war wohlwollend und das Werk ward mehrfach wiederholt. Das Buch hatte der auch dichteriſch begabte Tonſetzer ſelbſt geſchrieben; es war durchaus anſprechend und wirkungsvoll. Beſonders geglückt, in Wort und Ton, war die Figur der Roſe (von Eliſe Börner zu ungewöhnlicher Bedeutung erhoben), eines luſtigen Knappen, der — „ſeinem Herrn vorausziehend“ — überall Weinprobe hält, bis er zu Bacharach ſein „Est! Est!“ vermerkt, und endlich des Euſebius, Bürgermeiſters von Bacharach, den Freny zu ſeinen gelungenſten Rollen rechnen durfte; ungemein komiſch erſchien ſtets ſein Vortrag einer Arie in G-dur (4/4), worin er ſich auf die Hand der ſchönen Roſa Hoffnung macht:

1871, 24. Novbr.

„Ja, ich darf mich präſentiren neben jedem jungen Fant;
Alſo, Roſa, laß Dich rühren, reiche mir als Braut die Hand!
Als Frau Bürgermeiſterin
Wandle dann mit mir dahin —!“ u. ſ. w.

Freny zu der leicht dahin fließenden Melodie dieſer allerliebſten Arie tänzeln zu ſehen, weckte ſtets ſchallendes Gelächter.

Im Uebrigen bewegte ſich das Repertoire lediglich im Hergebrachten. Mit Recht hatte Herrmann ſein Augenmerk darauf gerichtet: Gäſte entbehrlich zu machen; das Inſtitut ſollte endlich

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

auf eigenen Füßen stehen. Aber nun trat dadurch, daß die Mitglieder alle Abende ohne nennenswerthe Ausnahme beschäftigt waren, die absolute Unmöglichkeit ein, ihnen neben der Thätigkeit im laufenden Geschäft noch wichtige Neustudirungen als Arbeit des durch Proben ohnehin ausgefüllten Tages aufzubürden. Man vermochte das Repertoire schlechterdings nur durch die kurze Reihe solcher Opern abwechselungsreich zu gestalten, welche von allen, oder doch den meisten engagirten Kräften früher bereits erlernt worden waren. Jegliches Neue ging unsicher. Dies hatte allmählich die lähmendste Monotonie zur Folge; das Publicum wurde ermüdet, wie es die Mitglieder waren, und die eintretende Kälte wirkte zurück auf das Feuer der Kunstleistungen. Das Stadttheater hatte die Oper zu seiner Specialität erhoben; daraus folgte mit Naturnothwendigkeit, daß der Weg schablonenhafter Theaterroutine durchaus verlassen werden mußte; allein im gemüthlichen Trott schlenderte das Institut auf ihm weiter. Die Hamburger Nachrichten forderten die Aufführung von Opern Glucks; umsonst. Auch von „Tristan und Isolde" war keine Rede. Der Director scheute sich vor jedem kühnen Anlauf, weil er sich ängstlich sagte: „Frisch gewagt ist — halb verloren." Daraus erklärt sich das Schwankende, das Halbe der Zustände um jene Zeit; das Tasten, das Unsichere, die Systemlosigkeit, welche z. B. am 18. December 1871 einem Possenspiele vom kleinen Däumling „Fidelio" als Nachfeier zu Beethovens Geburtstage folgen ließ, in der ersten Saison (1871—72) neben neunzehn deutschen Opern vierundzwanzig ausländischen einen Platz einräumte, auf 99 deutsche Opernvorstellungen 108 ausländische vertheilte, und Offenbachs „Prinzessin von Trapezunt" ebenso oft vorführte, wie Mozarts „Don Juan", Wagners „Lohengrin" oder wie „Fidelio", „Die Zauberflöte" und „Tannhäuser" zusammengenommen. Erschwert wurde auch das Innehalten einer bestimmten Richtung von vorn herein dadurch, daß das Personal gleichsam in zwei Feldlager, ein italienisches und ein deutsches, getheilt, weil nicht

1871, 18. Decbr.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

mit klugem Bedacht und nach wohlerwogenem Plane zusammengestellt war. Dem blinden Zufall war bei den Engagementsabschlüssen ein zu weiter Spielraum gewährt worden, als daß ein organisch-einheitliches Ensemble sich wohlgefällig dem Auge des tieferblickenden Kenners dargeboten hätte; der Tenorist Ucko und die Sängerin Carina waren in deutschen Opern übel am Platze; der treffliche Tenor Lederer, auf deutsche Opern angewiesen, hatte nur in Elise Börner eine Stütze. Die Damen Gabriele Hofrichter und Lehmann, sowie der Baritonist Pfeiffer waren „in beiden Sätteln gerecht", obwohl die zuerst Genannte vorwiegend italienisch geschult und zwar ausgezeichnet geschult war.

Für den Culturfreund im höchsten Grade erfreulich war aber die deutlicher als je kundgegebene, ernstliche Willensmeinung des Publicums. Gefördert durch die vom treuesten nationalen Sinne beseelte Presse, regte sich in Folge des Krieges gegen Frankreich ein so dringend unabweisbares Verlangen nach deutscher, *nur* nach deutscher und *specifisch* deutscher Musik, daß dieses Verlangen förmlich phänomenale Erscheinungen zeitigte, — und doch unterstand sich die Direction, dem Volke der Sieger Offenbachs Musik aber- und abermals vorzuführen! Diese erneute grobe Verkennung dessen, was ein geläuterter Kunstgeschmack erheischte, ist nur aus der bangen Sorge Herrmanns erklärlich: ob nicht doch gelegentlich mit dem leichteren Genre „etwas zu machen" sei; zu entschuldigen ist sie nicht. Resignirt schwieg die Presse zu solchen Verirrungen still, so lange die Saison währte, denn (wie die Hamburger Nachrichten einmal sagten) „es galt das Theater vor dem Bankerott zu bewahren um jeden Preis." Nachdem dies Ziel aber erreicht war, forderte das nämliche Blatt unumwunden: „daß keine Offenbachiade künftig die Bretter des ersten Kunsttempels einer freien deutschen Stadt mehr schände." Der Director versprach es, und — gab im nächsten Winter „Die schöne Helena" abwechselnd mit den „Meistersingern"; erst als die Besucher auch

jetzt wieder so beharrlich ausblieben, wie bei der „Prinzessin von Trapezunt", ward B. A. Herrmann durch Schaden klug. Lärmende Mißbilligung im Theater, wie etwa das Auspfeifen eines Stückes, wird Niemand erfreulich finden; gleichwohl wäre es gut, würden Attentate auf das sittliche Gefühl eines wackeren Volksstammes, würden schnöde Versuche, diesen Volksstamm wider seinen Willen in den Pfuhl der Gemeinheit hinabzustoßen, frischweg durch Pfeifen beantwortet. Die Hamburger pfiffen nicht, wenigstens nicht laut und nicht im Theater; aber die dreiste Zumuthung des Directors: nach dem „heiligen Kriege" wiederum mit französischer Niedertracht zu kommen, war B. A. Herrmann unvergessen. Das Directorat über die zu neuem Glanze erstandene Bühne, 1874, ward ihm nicht übertragen. XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Daß aber „das Publicum wälschen Tand und Klingklang nach dem großen Nationalkriege endlich sich durchaus nicht mehr bieten lassen wollte; daß der Geschmack sich gegen Trivialitäten entschieden auflehnte und daß das Ernste, Würdige, Stylvolle allein Anklang fand"[1] — das wurde schlagend bewiesen durch den ungeahnten Erfolg deutscher Tonwerke, unter denen, der Zeitfolge gemäß, zuerst „Lohengrin" genannt werde. Nach längerer Ruhe ward diese Oper, neu einstudirt, zum Benefiz des Capellmeisters Adolf Müller am 16. Januar 1872 gegeben, und zwar zum ersten Male ohne Kürzungen. Die Aufführung hatte gegen das stärkste Vorurtheil zu kämpfen; nur zweifelnden Herzens betrat man das Theater, denn Niemand „glaubte" an den Lohengrin, wie er von dem Tenoristen Lederer verkörpert werden sollte. Man war Niemann gewohnt; man kam, und ließ alle Hoffnung draußen. Aber — sagt ein Zeitgenosse jener Tage — „die Gemüther der Theaterbesucher, die längst auf den „Lohengrin" gewartet hatten, glichen einer ausgedörrten Sandwüste, die nach Regen lechzt;" man kam trotz jenes Vorurtheils, denn die Sehnsucht nach guter deutscher Musik überwog alle 1872, 16. Januar.

[1] Hamburger Nachrichten, Nr. 121, vom Donnerstag, 23. Mai 1872.

XIV. Herrmanns zweite Direction. 1871–1873.

Bedenken. Und noch war der erste Act nicht beendet, als man empfand: wie Lederer seiner Aufgabe völlig gewachsen sei; durch Lohengrin wurde dieser Sänger mit Einem Schlage zum Liebling der Hamburger Opernfreunde. Vor Allem aber — und die Presse führte dies dem Director eindringlich zu Gemüthe — zeigte das immer wieder laut werdende Verlangen nach „Lohengrin", wie unrichtig das Publicum beurtheilt ward, wenn man glaubte: es sehne sich vorwiegend nach italienischem Bisquit. „Weder die Meyerbeersche Spectakeloper, noch der Verdische Klingklang, obwohl auch sehr gut gegeben, erzielten bisher einen so hohen Temperaturgrad des Enthusiasmus, wie Wagners Werk, das nicht einmal so lange geruht hat wie jene," constatirte ein Tagesblatt. Mächtig zündeten besonders die wuchtvollen Töne, mit denen der Kaiser Heinrich sang:

„Was deutsches Land heißt, stelle Kampfesschaaren,
Dann schmäht wohl Niemand mehr das deutsche Reich . . .
Für deutsches Land das deutsche Schwert:
So sei des Reiches Kraft bewährt!"

„Klingt das nicht," fragte mit Recht ein politisches Organ, „als sei es besonders mit Hinblick auf den jüngsten nationalen Krieg geschrieben?" Und hätte nicht, darf der Geschichtschreiber hinzusetzen, „Lohengrin" ganz geeignet erscheinen müssen, den

1872. 22. März.

Geburtstag des deutschen Kaisers am 22. März 1872 zu feiern? B. A. Herrmann aber wählte zur Festvorstellung kritik- und geschmacklos „Die Afrikanerin", mit vorausgeschicktem Prolog von Ludwig Bernhard Herrmann, ältestem Sohne des Directors. Zum 22. März 1873 hatte B. A. Herrmanns Tochter, Julie Lutze, ein kleines dramatisches Festgedicht mit Gesang verfaßt:

1873. 22. März.

„Ein Sechsundsiebenziger". (Gedruckt: Hamburg 1873.) Es war eine Soloscene, welche einer Künstlerin Gelegenheit bot, als Großmutter und als Enkel in rasch wechselnder Verkleidung zu erscheinen; die Musik hatte A. Canthal arrangirt. Diesem Stückchen folgte die 8. Darstellung von „Waldmeisters Brautfahrt".

Deutscher Geist in deutschen Melodieen war es auch, der

den zweiten, in der Geschichte des vaterländischen Theaters schwerlich zum anderen Male vorhandenen Triumph feierte, worüber aus B. A. Herrmanns letzter Directionszeit zu berichten ist. Es handelt sich — will man den Vergleich zwischen blutiger Wahlstatt und den Schlachtfeldern des Geistes gelten lassen — um jenes Sedan der Musik, welches einst am 18. Juni 1821, dem Gedenktage der Schlacht bei Waterloo, der deutsche Meister C. M. v. Weber dem Wälschen Spontini in Berlin bereitete; um den „Freischütz“ und das fünfzigjährige Jubiläum seiner ersten Aufführung in Hamburg.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Die letztere war auf den 5. Februar 1822 gefallen; in einem größeren Aufsatze (vom Verfasser der gegenwärtigen Arbeit) erinnerten die Hamburger Nachrichten an diesen Umstand; sie druckten den ersten Zettel wieder ab und wiesen darauf hin: daß von allen auf demselben verzeichneten Solisten nur noch Gloy (Erbförster), sowie die als Conventualin im Schröderstift lebende Sängerin Marie Paasche (Agathe) den Jubeltag mit feiern könnten. Alsdann war eine kurze Skizze über die Entstehung und Verbreitung des „Freischütz“ (wesentlich im Anschluß an C. M. v. Webers Biographie von dessen Sohne) gegeben worden, die als Gelegenheitsarbeit keinerlei Ansprüche erhob; gleichwohl war dieser „vielspaltige Artikel, als ereignißkündender Herold vorausgeschickt,“ wie eine auswärtige Zeitung spöttisch bemerkte, Denen ein Dorn im Auge, die das Stadttheater am liebsten ruinirt gesehen hätten, um im Trüben zu fischen. „Daß die Oper diesmal bis zum Erdrücken voll gepfropft sein würde, ließ sich erwarten; es war, als hätte man bis jetzt den „Freischütz“ noch gar nicht gehört.“

Der Würdige, der seiner Galle so ergetzlich den Lauf ließ, hat in der Thatsache Recht; das Jubiläum des „Freischütz“, am 5. Februar 1872, sah ein bis auf das letzte Winkelchen gefülltes Haus, obwohl die Oper an diesem Abend zum dreihundertsechszigsten Male gegeben wurde.

1872. 5. Februar.

Das außen im Flaggenschmuck prangende Theater war

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

innen festlich erleuchtet; schon saß das Publicum Kopf an Kopf gedrängt, als kurz vor dem Beginn der Vorstellung eine Bewegung entstand: in die Directionsloge des ersten Ranges traten Marie Paasche und der hochbetagte Gloy. Die Zuschauer erhoben sich wie Ein Mann, und donnernder Applaus schallte Hamburgs erster Agathe, Hamburgs erstem Kuno entgegen; tiefe Rührung bemächtigte sich der so Begrüßten, welche ihre Plätze durch B. A. Herrmann pietätvoll mit blühenden Sträußen geschmückt fanden. Als diese Ovation vorüber war, begannen die Klänge der Jubel-Ouvertüre, der ein Prolog von L. B. Herrmann folgte, schwungvoll gesprochen vom Schauspieler C. F. Mayer. Lebende Bilder, zusammengesetzt aus den Hauptgestalten Weberscher Tonschöpfungen, reihten sich dem Prologe an.

Dann — „Der Freischütz". Die ersten Kräfte des Institutes wirkten theils in Nebenpartieen, theils im Chore mit; die Wolfsschlucht war (mit natürlichem Wasserfall) neu ausgestattet. Scene für Scene rollte die herrliche Oper sich mit einer solchen Lebendigkeit ab, daß schon diese allein Zeugniß gab: wie hier ein deutsches Kunstinstitut vom Range der Schaubühne des ersten deutschen Handelsplatzes einen deutschen Meister glorreich ehrte. Den größten Jubel erregte es, als der Inspicient der Oper, Wiemann, der 1822 als Knabe in der Rolle von Cantors Seppel Hamburgs erstem Max (dem Tenoristen Klengel) die berühmte Scheibe spöttisch gezeigt hatte, erschien — das Haar ergraut in langjähriger, aufopferungsvoller Thätigkeit für das Institut, stolz die historische Scheibe mit der Umschrift tragend: „Heute wie vor fünfzig Jahren!" Er war der einzige der bei der ersten Vorstellung Mitwirkenden, der auch bei der dreihundertsechszigsten auf dem Theater stand. Im Laeiszstifte zu Hamburg lebte außerdem noch eine Chorsängerin, Louise Zehe, die 1822 am 5. Februar beschäftigt gewesen; sie war zu bejahrt, um der Jubelvorstellung beiwohnen zu können, aber B. A. Herrmann hatte durch ein reiches Geschenk

dafür Sorge getragen, daß auch in ihre Einsamkeit ein Lichtstrahl drang.[1]

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

Nach dem letzten Fallen des Vorhangs liehen einige Worte des Kunstveteranen Gloy der allgemeinen Empfindung Ausdruck, und der Director wurde gerufen; Jedermann mußte fühlen, daß dieser weihevoll verlaufene Abend grundverschieden war von jenen, wie man sie sonst im Theater zu verleben pflegt. „Ein Band der Begeisterung für edle Kunst und den Genius, der sie geschaffen, schlang sich um Aller Herzen; etwas wie die Morgenröthe einer neuen Aera für deutsche Kunst zitterte durch das volle Haus“ sagt der Festbericht der Hamburger Nachrichten. Aber so denkwürdig der Abend war — fast unglaublich bleibt die Thatsache, daß diese Vorstellung der alten Oper „auf allgemeines Verlangen“ fast ein Dutzendmal bei völlig ausverkauftem Hause wiederholt werden konnte. Selbst dann noch glaubte das Orchesterpersonal, dem von B. A. Herrmann ein Benefiz bewilligt worden, den sichersten Erfolg mit dem „Freischütz“ zu erzielen und hatte darin ganz richtig gerechnet. Giebt es einen schlagenderen Beweis dafür, daß die Hamburger auf ihrem Theater nur das Würdige, das Deutsche sehen wollten?

„Wie muß ich das deutsche Volk lieben, das den „Freischütz“ liebt!“ hatte einst Richard Wagner geschrieben; der denkwürdigste Zufall wollte, daß er selbst der deutsche Meister war, dem bald nachher die Hamburger als einem Lebenden enthusiastisch zujauchzten, wie sie am 5. Februar 1872 dem Werke des großen Todten zugejubelt hatten. „Auf Wunsch

[1] Zwei anderen Mitgliedern des Stadttheater-Chors, dem Ehepaar Röthel, bereitete Herrmann kurz darauf gleichfalls eine Aufmerksamkeit. Die Genannten waren seit dem 1. Juni 1847 an der Hamburger Bühne angestellt; am Abend vor dem Schluß der Saison 1871—72 veranstaltete der Director daher eine kleine Jubiläumsfeier. Mit einer kurzen Ansprache ihres Chefs ward jenen Eheleuten ein silberner Pokal und eine Fruchtschale, gestiftet von Direction und Mitgliedern, überreicht; B. A. Herrmann hob in seiner Rede „das pflichtgetreue Ausharren des Jubelpaares selbst bei den mißlichsten Verhältnissen der Bühne“ warm hervor.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

des Componisten" (wie der Zettel sagte) ging bei Gelegenheit der Anwesenheit Richard Wagners in Hamburg, der am 21. und am 23. Januar 1873 zwei Concerte zum Besten seines

1873, 22. Januar.

Bayreuther Festspiel-Unternehmens dirigirte, am dazwischen liegenden Tage bei erleuchtetem Schauplatze die Oper „Die Meistersinger von Nürnberg" in Scene; am 11. November

1872, 11. Novbr.

1872 war sie neu einstudirt gegeben worden und hatte in rascher Folge oft wiederholt werden müssen. Hamburger Kunstfreunde widmeten dem Capellmeister Müller für seine Bemühungen um das Tonwerk einen werthvollen Tactstock. Es war ein glücklicher Gedanke, grade diese Schöpfung des Meisters zur Feier seiner Anwesenheit in Hamburg zu geben; die Bewohner wetteiferten, ihm zu beweisen:

„was werth die Kunst, und was sie gilt!"

C. F. Glasenapp hat „diese Zeit, die in Hamburgs Kunstgeschichte unvergeßlich dastehen wird," erschöpfend geschildert (II, 381 fg.); das Theater, trotz des „aufgehobenen Abonnements" bis auf den letzten Platz besetzt, zeigte am Abend des 22. Januar 1873 ein durchaus festliches Gesicht. Die Loge des ersten Ranges, in welcher Wagner mit seiner Gattin Cosima erschien, war mit Kränzen und Blumen reich geschmückt; vor Wagners Sitze lag ein dichter Lorbeerkranz auf der Brüstung. Der Componist, mit lautem Jubelruf empfangen, folgte der Aufführung seines Werkes bis zum Schlusse mit reger Aufmerksamkeit, das Publicum ließ keine Gelegenheit verstreichen, Beifall und Zustimmung mit lebhafter Wärme an den Tag zu legen. Als Richard Wagner das Theater verließ, bildete die Menge Spalier bis weit auf die Straße hinaus und gab ihm unter lauten Zurufen das Geleite bis an das nahe Waterloo-Hôtel, wo die vereinigten Mitglieder der Hamburger Bühnen ihm und seiner Gattin ein Festmahl veranstaltet hatten.

Eine Oper Richard Wagners war es denn auch, mit der, wie sie am 1. September 1872 die Wintersaison und am

1873, 30. April.

1. Januar 1873 das neue Jahr eröffnet hatte, am 30. April

1873 B. A. Herrmanns zweites Directorat über das Hamburger Stadttheater geschlossen wurde. Altem Brauche gemäß fand nur noch eine Vorstellung zum Besten des Cassiers Franzburg statt (2. Mai 1873), und dieser erfahrene Beamte, der besser als jeder Andere wissen mußte, welche Oper Zulauf finden würde, wählte zu seinem Benefiz das deutsche Tonwerk: „Fidelio". Ueber den letzten Abend seiner Wirksamkeit hat B. A. Herrmann selbst berichtet: „Jener 30. April wird ewig in meiner Erinnerung leben. „Lohengrin", eine Oper die unter meiner Direction zum Magnet für die Casse wurde, hatte ich zur Abschiedsvorstellung gewählt. Der enthusiastische Beifall, der an diesem Abend durch das übervolle Haus erscholl, läßt sich kaum schildern. Immer und immer wieder mußten die Sänger, der Capellmeister Müller und der Director auf der Bühne erscheinen; das Orchester brachte mir einen Tusch. Endlich konnte ich Worte des Dankes finden, nach deren Schlusse mir Herr Regisseur Simon im Auftrage vieler Abonnenten mit herzlichen Ausdrücken der Anerkennung meines Strebens einen silbernen Lorbeerkranz überreichte." B. A. Herrmann äußerte die Hoffnung: „in der Folge in dem ihm lieb gewordenen Wirkungskreise mit dem bisher bewiesenen Interesse für die Kunst thätig sein zu können;" der Leser weiß, weßhalb diese Hoffnung nicht in Erfüllung ging. Mit dürren Worten gesteht der Director selbst: wie eine gute deutsche Oper „ein Magnet für die Casse" war; um so unbegreiflicher, wenn er dennoch einem Publicum, das dem „Lohengrin" zuströmte, am nächsten Abend „Die Prinzessin von Trapezunt" und ähnlichen Greuel bot, während eine unabsehbare Reihe guter deutscher Opern der ernsten wie der heiteren Richtung vorhanden war, ohne Berücksichtigung zu finden.

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

1873, 2. Mai.

Das Beste an Herrmanns letzter Unternehmung bleibt: daß er den Bankerott zu vermeiden wußte; bald gehörte es in Hamburg zum guten Ton, das neu accreditirte Stadttheater zu besuchen, wie es früher natürlich zum guten Ton gehört

XIV. Herrmanns zweite Direction, 1871–1873.

hatte, demselben fern zu bleiben, weil die Gemeinheit darin hauste.

B. A. Herrmann hat nach Beendigung seiner zweiten Direction noch drei Jahre gelebt. Er machte den Versuch: das Stadttheater für den Winter 1873—74 in Pacht zu bekommen, um eine Reihe von Gastvorstellungen auswärtiger Künstlerkräfte vorzuführen, allein man schlug es ihm ab. Darauf angewiesen, trotz seiner vierundsiebenzig Jahre noch an Erwerb denken zu müssen, pachtete Herrmann alsdann das „Carl Schultzesche Theater" in Hamburg — der dritte Director des Stadttheaters, der nach seinem Rücktritte von F. L. Schröders Bühne die Leitung einer Vorstadtbühne ins Auge faßte. Der Tod nahm ihn hinweg, ehe er sein neues Amt antrat; er starb am

1876. 29. Mai.

29. Mai 1876 unerwartet in Folge eines Herzschlages. Sein Begräbniß (1. Juni) bewies die Achtung, in welcher der Entschlafene als rechtschaffener Bürger gestanden; das Stadttheater hatte halbstock geflaggt, und zahlreich war das Gefolge des Leichenzuges. Im Trauerhause hielt der Pastor zu St. Petri, Dr. Gotthard Ritter, eine Ansprache; dann bestattete man den Todten auf dem St. Petri-Friedhofe, wo auch Schröder, Herzfeld, Wurda und so viele andere Hamburger Kunstgrößen ruhen. Ein Mitglied des Stadttheaters, der Opernsänger Dr. Krückl, redete am offenen Grabe; unter Trauermusik ward der Sarg in die Gruft gesenkt. Die Achtung gegen den Todten übertrug sich auf dessen Wittwe; der Schröderfonds setzte ihr eine Pension aus, und die Schillerstiftung fügte derselben eine zweite hinzu. B. A. Herrmanns kunstgeschichtliches Bild strahlt vor dem strenge prüfenden Auge des Historikers nicht in fleckenlosem Glanze, aber unter den zahlreichen Nachfolgern F. L. Schröders gehört er zu den Wenigen, denen neben manchem Tadel im Einzelnen dennoch lobende Anerkennung im Ganzen gezollt werden muß.

Fünfzehnter und letzter Abschnitt.

Rückschau. Umschwung der Theaterverhältnisse. Ausblick.

1873—1877.

Sechs und vierzig Jahre waren verstrichen, seitdem das neue Schauspielhaus in Hamburg eröffnet worden; während dieser Zeit hatte es die wechselvollsten Schicksale erfahren. Zwölf Directoren — von denen, beiläufig bemerkt, eine unverhältnißmäßig große Zahl Juden gewesen — hatten an seiner Spitze gestanden; nur sehr wenige von diesen kann die Kunstgeschichte mit Ehren nennen. Eine Zeit lang war der Bankerott der natürliche Zustand, und mehr als einmal schien es: als sei der gute Stern dieses Theaters für immer untergegangen. Einzig und allein vom Feuer[1] blieb das durch seine Vergangenheit so ehrwürdige Institut verschont; sonst aber ist ihm kein Jammer, keine Schmach erspart worden. Das steinerne Haus mußte einen Zwangsverkauf über sich ergehen lassen, und die darin heimische Kunst sank so tief, daß die Häupter unserer Classiker, wie sie auf den Vorhang gemalt waren, zu Zeiten billigerweise hätten ersetzt werden sollen durch das Portrait Offenbachs, als den Wappenkopf zügelloser Afterkunst. Die einst weltberühmte Anstalt, der Jahrzehnte lang das ausschließliche Recht zustand: die erhabenen Gebilde der classischen Muse einer Bevölkerung

XV. Abschnitt.

[1] In Hamburg hat bemerkenswerther Weise bis zum 23. Juli 1876 niemals ein Theaterbrand stattgefunden. Am genannten Tage ward das Centralhallentheater in der Vorstadt St. Pauli eingeäschert.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

von mehr als zweimalhunderttausend Seelen anschaulich zu machen, hatte weder von der schweren Verantwortung, welche sich naturgemäß an dieses Recht knüpfte, noch von ihrer Sendung, ihrer ehrenvollen Aufgabe überhaupt eine deutliche Vorstellung gehabt. Und so ist es im Grunde ein riesenhaftes Sündenregister, welches die Erzählung hat entrollen müssen; eine Darstellung der Vorgänge auf Hamburgs Bühne seit 1827 könnte auf den Geschichtstafeln der Hansastadt hellleuchtend eingetragen stehen — und gewiß, so sollte es sein! — allein die Wahrheit zwingt zum Bekenntniß des Gegentheils: leider ist die Geschichte des Hamburger Stadttheaters vielfach ein Denkmal der Schande.

Doch — hier gilt es zu unterscheiden. Die Schande trifft nur die Unternehmer, welche einen Stolz ganz eigener Art darein gesetzt haben: die Geschmacksrichtung des Publicums in verwerfliche Bahnen zu leiten. Die Strafe ist diesen „moralischen Vergiftungsversuchen" regelmäßig auf dem Fuße gefolgt: je abscheulicher die Wirthschaft eines Directors war, desto schneller erreichte ihn die rächende Nemesis in Gestalt des Bankerotts; Beweis genug, daß nicht der Hamburgischen Bevölkerung die Zustände des Theaters zur Last zu legen sind. Hat doch F. L. Schröder aus dem reichen Schatze seiner Erfahrungen heraus das Wort gesprochen: „Unwiderlegbare Beispiele beweisen, daß der Geschmack des Publicums zu bilden ist, und gebildet werden muß. Die Direction kann es durch die Wahl der Stücke und die Anordnung; der Schauspieler durch die Wahrheit der Darstellung." Dieses Wort ist in seinem vollen Umfange von keinem der Nachfolger Schröders beherzigt, und doch sprachen die Bewohner Hamburgs ihren Willen fort und fort ganz unverkennbar aus. Wie ein rother Faden zieht sich durch unsere Geschichte das tiefe, zeitweilig fast gewaltsam hervorbrechende Sehnen der Kunstfreunde: daß das Würdige, und daß es in würdiger Gestalt geboten werde. Und als es sich zeigt, daß auch der relativ beste Director, den Hamburg seit

Jahren gehabt hatte, daß auch B. A. Herrmann nicht genug Schwungkraft und Größe der Anschauung besaß, um mit der Vergangenheit gänzlich zu brechen und auf neuen Grundlagen gleichsam ein neues Leben in der Kunst zu beginnen — da entschließt man sich: das Vorhandene gänzlich abzuthun und die Theaterverhältnisse in jedem Betracht von Grund aus umzugestalten. In diesem Entschlusse erhält jene Sehnsucht nach dem Besseren ihren letzten und entscheidenden Ausdruck.

So leitet uns die Geschichte zu einer ganzen Reihe schwerwiegender Ergebnisse. Nicht zum kleinsten Theile wichtig ist die Bestätigung des Schillerschen Ausspruchs: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publicum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publicum herab — und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publicum braucht nichts, als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat.“ Das konnte schon 1803 gesagt werden; und sollte das durch den ersten Dichter unseres Volkes in dieser Weise charakterisirte Publicum seitdem um einige Stufen tiefer gesunken sein? Sollte es nicht vielmehr eine höhere Stufe erstiegen haben? Sollte nicht in unseren Tagen der Strom der allgemeinen Bildung breiter, und sicherlich deßhalb nicht flacher dahin fließen, als in den Tagen Schillers? Hat nicht eben dieser, und mit ihm Goethe und so mancher Edle dazu beigetragen, daß die Bildung des Volkes gewachsen ist?

Thöricht wäre es doch aber, wollte Jemand die Behauptung aufstellen: Hamburg, als eine Handelsstadt vorwiegend materiellen Dingen zugethan, habe sich dem allgemeinen Fortschritte nicht

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

angeschlossen. Gewiß! Materielle Interessen werden in Hamburg immer im Vordergrunde stehen und müssen naturgemäß manche andere überwiegen; allein daß man in der Hansastadt deßhalb aller tieferen Bildung feind sei und dieselbe möglichst abwehre — eine so abenteuerliche Folgerung wird selbst die ausschweifendste Phantasie nicht aus jenem Vordersatze ziehen. In Wirklichkeit giebt es der Bildungstriebe, die man sorgfältig hegt und liebevoll entwickelt, in Hamburg nicht weniger, als überall anderswo; nur pflegt man (und das liegt in den Verhältnissen wie im Charakter der Einwohner) nicht so viel darüber zu reden, wie in Residenzen oder in Universitätsstädten. Auf ästhetischem Gebiete steht es in dieser Beziehung genau so, wie auf politischem, und auf diesem war die eigenthümliche Art höchst bezeichnend, wie im Jahre 1877 die Wahlen zum deutschen Reichstage vor sich gingen. Wer den Ereignissen von fern gefolgt war, mußte sich mit bangem Zweifel fragen: ob nicht jene Umsturzparteien, die in unerhörter Weise das große Wort führten, den Sieg davon tragen würden, und man war geneigt: die anscheinend träge Ruhe der besseren Elemente strenge zu verurtheilen. Aber als es zur Abstimmung kam, da zeigte sichs, daß über der gemessenen Zurückhaltung keineswegs die Thatkraft verloren, noch das hohe Ziel, dem es galt, verschoben worden war. *Man handelte* — gesprochen hatte man vorher nicht.

Derselbe Charakter Hamburgs offenbart sich, wie in der Politik, so auf anderen Gebieten des geistigen Lebens, und man muß sehr jung oder am Orte sehr neu sein, wenn man diese Wahrheit verkennt. Damit fällt denn auch das Touristengeschwätz von „mangelnder Bildung" in sich selbst zusammen; jenes Gefasel, welches hauptsächlich aus den Agonieen des Stadttheaters einen trügerischen Schein von Berechtigung herzuleiten strebte. Grade *weil* die Hamburger, wie schon gesagt, allewege *besser waren, als ihr Theater*, ließen sie dasselbe fallen. Eine Schmach für die Stadt wäre es nur: müßte man

einräumen, daß die Kunstverderbniß Denen, die sie frevelhaft verübt, goldene Früchte getragen habe. Es ist sogar im allerhöchsten Grade wundersam und zeugt dafür, wie der gute Kern des Hamburgischen Volkscharakters eigentlich gar nicht zu ruiniren ist, wenn trotz der Mißwirthschaft, welcher die erste Bühne der Stadt Jahrzehnte lang verfallen war, dennoch das Verlangen nach edleren Genüssen gleichsam instinctiv lebendig blieb.

In der That konnte die jüngere Generation der Einwohner von würdigen Bühnenvorstellungen gar keine Anschauung gewinnen. Wer das Unglück hatte, mit seinen Jünglingsjahren in die Epoche etwa einer Direction Wollheim oder gar Reichardt zu fallen — was für Begriffe mußte ein Solcher vom Wesen einer Bühne, von der Bedeutung der Kunst erhalten? Daß alles, was er sah, abscheulich war, erfuhr er allenfalls von Denen, die das Gute kannten, oder die geharnischten Berichte der Presse sagten es ihm; wie es aber eigentlich hätte sein sollen, erfuhr er nicht, wenn er nicht etwa eine zeitlang auswärts lebte, wo das Theater besser geleitet wurde. Dennoch war es grade ein jüngeres Geschlecht, das mit Feuereifer auf eine Reform des Bühnenwesens drang. Die kräftigste Unterstützung leistete dabei die Presse, welche man in Hamburg immerhin eine „freie" nennen mag; keinesfalls hat es der Staatsanwalt an der Elbe als die höchste seiner Pflichten betrachtet, allwöchentlich — wo nicht alltäglich — sein confiscirtes Blatt „höheren Ortes" vorzulegen. Wenn nun auch eingeschnürt durch die geltenden Gesetze im Allgemeinen, so ist die Presse der Hansastadt doch relativ frei, und man muß es rühmend sagen: diese freie Presse hat beständig mit unerschütterlicher Beharrlichkeit das Bessere gepredigt. In dem angeblich „frivolen" Hamburg wird man, Dank sei es den nur das Würdige anpreisenden Herolden der öffentlichen Meinung, vergebens ein Zeitungsblatt von Gewicht suchen, das sich jemals so weit erniedrigt hätte, das Gemeine lobend hervorzuheben, oder etwa zu sagen: ein Stück sei unsittlich, aber belustigend;

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

man möge nur immer hingehen und es ansehen. Diese Großthat hat Hamburg neidlos einzelnen anderen Städten unseres Vaterlandes, namentlich einem Theile der Berliner Presse[1] überlassen; die Hamburgische hat stets nur für das Edle gekämpft und der allgemeinen Entrüstung über das Treiben schlechter Schauspieldirectoren die kräftigsten Ausdrücke geliehen.

Den gesunden Sinn der Bevölkerung, die sittliche Würde der Presse vermochte das Gebahren der Unternehmer also nicht zu untergraben; desto nachhaltiger hat es die deutsche Literatur geschädigt. Bei dem fortwährenden Wechsel in der Direction verloren sich nach und nach die letzten Ueberreste jener älteren Schauspielergeneration, die mit ihren künstlerischen Anschauungen noch die Traditionen der F. L. Schröderschen Epoche verlebendigten; eine große Zahl von Künstlern benutzte die oft gebotene Gelegenheit, für ihr Talent einen neuen Wirkungskreis zu suchen. Eine ganze Saison ging dann der neu eintretenden Direction mit Experimenten verloren: passende und zusammenstimmende Darsteller zu gewinnen; das Publicum mußte so zu sagen „die Umzugskosten tragen", denn die Vorstellungen einer solchen Saison machten, um einen treffenden Ausdruck Rudolf Gottschalls anzuwenden,[2] „denselben Eindruck, wie die Stimmungsversuche der Orchestermitglieder vor dem Beginn der Ouvertüre." Unter solchen Umständen wurde die Bildung eines festen Repertoires zur Unmöglichkeit. Die erfolgreichsten Stücke der vorigen Saison waren für die neue nicht da, denn der neue Director pflegte sie als „abgespielt" zu betrachten, oder er scheute sich wenigstens, sie wieder einstudiren zu lassen. So ging für die dramatischen Dichter die Continuität des Erfolges

[1] Eben diese patriotische Presse pflegt auch, gleich der Wiener, mit behaglicher Breite sofort (nicht selten telegraphisch!) über jede neue Unsittencomödie zu berichten, die nur immer auf obscuren Theatern in Paris erscheint. Vielleicht werden die Hüter deutscher Kunsttempel manchmal dadurch zuerst auf das Verwerfliche hingewiesen.

[2] Unsere Zeit, Neue Folge, Jahrgang I, Leipzig 1865, Seite 68.

verloren; es war ihnen unmöglich gemacht, durch vollkommene Einbürgerung ihrer Stücke eine nachhaltige Wirkung auf das Publicum auszuüben: eine Wirkung, welche immer erst aus dem klar erfaßten Gesammtbilde einer dichterischen Erscheinung hervorgeht. Das Hamburger Stadttheater kannte „Repertoire-Stücke" nur in den allerseltensten Fällen, oder es verstand darunter Werke, die es in einigen Wochen häufig hinter einander herunterspielen konnte, weil die Theilnahme des Publicums dies erlaubte. Auch das erfolgreichste Stück gehörte nicht zu den „perennirenden Pflanzen", da seine Wurzel verkümmerte und unter einer neuen Direction keinen Keim mehr an das Tageslicht trieb.

Es ist kein Grund zu der Annahme vorhanden, daß nicht auch solche Erwägungen dazu beigetragen haben, einen Umschwung der Verhältnisse des Hamburger Stadttheaters herbeizuführen. Vielfach ist es als etwas Unbegreifliches angesehen worden, daß dieser Umschwung verhältnißmäßig spät eingetreten sei, und daß man es zuvor zum Aeußersten habe kommen lassen; aus dieser Verspätung hat man ebenfalls Argumente für das Märchen vom „mangelnden Kunstsinn Hamburgs" herleiten wollen. Auch in diesem Falle mit vollkommenem Unrecht, wie die Lehrmeisterin „Geschichte" deutlich zeigt. Denn bis 1855 gebot eine festgeschlossene Phalanx von Actionären über das Theater; Speculanten, denen nichts wichtig war, als die Verzinsung ihres Capitals. Diese Minorität repräsentirt nicht Hamburg; vielmehr wurde ihr Treiben von der zeitgenössischen Presse und der öffentlichen Meinung scharf verurtheilt. Aber wie sollte man die Actionäre denn zwingen, ihre Anschauung: das Schauspielhaus sei lediglich ein Speculationsobject, entweder zu ändern, oder dieses Schauspielhaus aus der Hand zu geben? Was sollte eigentlich geschehen, um jene geringe Kopfzahl, die durch nichts stark oder bedeutend war, als durch den zufälligen Besitz des Stadttheaters, zur Abtretung dieses wohl verbrieften Besitzes zu veranlassen? Kann man aber diese wenigen Leute (es waren

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

ihrer nicht hundert!), denen thatsächlich das ganze übrige Hamburg erbittert gegenüberstand — kann man diese Wenigen als Vertreter des Kunstsinns in Hamburg ansehen? Soll ihr von allen Seiten angegriffenes, rückhaltlos verurtheiltes Gebahren den Maßstab leihen, daran man Hamburgische Intelligenz messen will? Seit wann hat denn eine notorische Minorität, sogar eine verschwindend kleine Minorität, die Ehre genossen: als maßgebender Factor bei der Beurtheilung von Dingen angesehen zu werden, wenn nicht etwa diese Minorität durch Geist und Bedeutung vollwichtig ersetzte, was ihr an Kopfzahl abging?

Das aber war in Hamburg nicht der Fall; die Stimmen, welche über die Geschicke der Bühne bis zum Verkauf des Hauses entschieden, kann man nur zählen und nicht wägen. Als endlich das Haus verkauft war, da konnte doch zunächst nicht angenommen werden, daß der alte böse Zustand fortdauern würde! Man mußte im Gegentheil erwarten, daß — je sicherer die üblen Wirthschafter Bankerott gemacht hatten — desto eher nur wirklich kunstliebenden Directoren die Leitung anvertraut werde, denn die beste Führung mußte naturgemäß auch die besten pecuniären Ergebnisse erzielen, folglich für die pünktliche Zahlung der Pacht die sicherste Bürgschaft bieten. Wirklich versprach Wollheim, der ja zunächst in Frage kommt, das Außerordentliche; daß er seine Zusagen in keiner Weise erfüllen würde, war nicht vorauszusehen. Dann folgte mit B. A. Herrmann ein erträglicher Zustand; sobald jedoch das Verderben mit seinem Nachfolger einriß, sobald man sich darüber klar war: daß auch künftig keine Garantie gegen ähnliche Verworfenheiten zu erwarten sei — da legte man in Hamburg keineswegs die Hände in den Schooß. Aber in der Republik stellt jeder Einzelne vor, was der Andere ebenfalls bedeutet; es standen einander durchaus gleichwerthige Factoren gegenüber. Der Besitzer des Theaters war ein Kaufmann, wie Diejenigen Kaufleute waren, welche einen Wandel der Dinge gern herbeigeführt hätten; welches Mandat hatten sie aufzuweisen, kraft

dessen sie die Verwendung des Hauses im Interesse edlerer Kunst, oder eine Abtretung desselben verlangen durften? Wenn der Eigenthümer es nicht freiwillig verkaufte — wer konnte ihn zwingen? Wer konnte bewirken, daß die öffentliche Meinung auf ihn Eindruck machte? Wo war die Instanz? Ein „Wink von oben“ konnte doch in Hamburg nicht gegeben, ein „Allerhöchster Wunsch“ nicht ausgesprochen werden!

Die lautesten Schreier, welche unermüdlich haben beweisen wollen, wie verkommen in seinem Materialismus Hamburg sei, haben diese Schwierigkeiten niemals erwogen; hier aber ist der Ort, sie anzudeuten und jenes Gerede als nichtig nachzuweisen. Nur Ein Mal, läßt sich sagen, sei der geeignete Augenblick zur gedeihlichen Umgestaltung der Theater-Verhältnisse versäumt worden. Das war, als das Haus zum Zwangsverkaufe kam. Wäre damals eine neue, wahrhaft kunstsinnige, opferwillige Actiengesellschaft an die Stelle jener Minorität getreten, welche weder das Eine noch das Andere war — wenigstens die Epoche seit 1855 wäre minder jammervoll verlaufen. Allein auch für diese Versäumniß lassen sich Milderungsgründe anführen; zunächst die Eile des Zwangsverkaufs, dann aber die Erwartungen, welche man den Berichten der Zeitungen von 1855 zufolge allenthalben auf den Käufer des Hauses setzte. Daß er nicht gesonnen war, sie zu verwirklichen, konnte wiederum Niemand vorhersehen, denn Niemand war berechtigt, Mißtrauen an den Tag zu legen, ehe das Verfahren des neuen Besitzers es hervorgerufen hatte.

Von allen Vorwürfen, die Jahrzehnte lang maßlos auf Hamburg, seiner Theaterzustände wegen, geschleudert sind, bleibt somit nicht ein einziger von Belang aufrecht zu erhalten. Nicht einmal die Opferfreudigkeit: der Bühne, wenn sie durch eigene Schuld in Nöthen war, kräftig beizustehen, läßt sich wegleugnen. Im Gegentheil — seit Jahrzehnten ist mit vollen Händen immer, immer wieder gespendet worden. Und als es endlich feststand, daß die theatralischen Zustände auf der vorhandenen

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Grundlage nimmermehr gedeihen konnten, — was sollten da die Kaufleute Hamburgs anders thun, als, wie es geschehen ist, sich an „Sachverständige" mit der Frage wenden: was man beginnen könne, um einen Wandel, um solide Verhältnisse herbeizuführen? Man wählte diese „Sachverständigen" aus den Kreisen ästhetisch feingebildeter Schriftsteller und bewährter Schauspielkünstler; leider waren diese in einseitigen Doctrinen befangen. Ohne eine Ahnung von den Aufgaben eines staatlichen Gemeinwesens zu besitzen, incompetent als Politiker wie als Volkswirthe ohne Kenntniß, in den engen Kreis abgegriffener Theorieen gebannt, gaben sie nur den verkehrten Rath: um Staatshilfe zu betteln. Aber „auf Kosten des Staates dramaturgische Alfanzereien zu treiben, ist nicht mehr die Losung der Zeit" bemerkt Gutzkow treffend; der „Staat" verwahrte sich mit Recht gegen die ihm angesonnenen Zumuthungen, und erst dann geriethen die Dinge in das richtige Fahrwasser, als die Kaufleute voll praktischer Klugheit gewahrten: mit den Hirngespinnsten jener in eingebildeten Welten lebenden „Sachverständigen" sei nichts anzufangen. Das geschah im Jahre 1873, und der geschichtliche Hergang war folgender.

1871.

Jene zehn Männer, welche 1871 den Subventionsfonds für B. A. Herrmann zusammengebracht hatten, faßten alsbald den Entschluß: hierbei nicht stehen zu bleiben, sondern für Hamburg dauernd ein gutes, der Würde der Stadt entsprechendes Theater zu schaffen. Zunächst glaubten sie allerdings irriger Weise: „die Grundbedingung zu einer Besserung der Theaterzustände in der Erwerbung des Schauspielhauses durch den Staat" sehen zu müssen, aber sie waren sich doch darüber klar: „daß, falls Bestrebungen in dieser Richtung bei Senat und Bürgerschaft auf Erfolg rechnen sollten, die Mithilfe von Privaten nicht entbehrt werden könne." Gleichzeitig ergab eine genaue Untersuchung des Gebäudes: daß die bauliche Beschaffenheit desselben „zwar noch für lange Zeit die nöthigen Garantieen" biete, daß aber dennoch in einzelnen Theilen ein Umbau

erforderlich sei, damit das Haus „in seiner äußeren Erscheinung, wie in seinen inneren Einrichtungen in keiner Beziehung hinter den Ansprüchen zurückbleibe, welche an ein Theater ersten Ranges zu stellen seien," und welche „zugleich durch gebotene größere Annehmlichkeiten den Besuch zu mehren" versprachen.

Um den Ankauf, sowie einen würdigen Umbau beschaffen zu können, erließen jene Zehn im Mai 1872 einen Aufruf, worin sie bekannt machten: es werde zur Erreichung des erwünschten Zieles „einer Summe von Bco. ℔ 485,000 bedürfen, indem das Theatergebäude bis zum 1. Juli 1872 einschließlich des gesammten Inventars sich für Bco. ℔ 285,000 erwerben lasse,[1] während der Umbau nebst neuer Decorirung ungefähr Bco. ℔ 200,000 erfordern werde."

1872, Mai.

Im Vorstehenden ist angedeutet, weßhalb der Eigenthümer des Hauses, nachdem es fast siebenzehn Jahre lang im R. M. Slomanschen Besitze gewesen, einen Verkauf desselben für wünschenswerth halten mußte. Das Theater war innen wie außen so baufällig, daß eine kostspielige Reparatur sich nicht länger hinausschieben ließ. Abermals ein nicht unbedeutendes Capital an das alte Gebäude zu wagen, war der Besitzer desselben, Robert Miles Sloman der Sohn, nicht sonderlich geneigt, und so fielen seine Interessen mit denen jener zehn kunstsinnigen Männer, welche eine gründliche Reorganisation der Bühnenverhältnisse erstrebten, in Eins zusammen. Die Zeit hatte die Dinge ganz von selber reifen lassen; der mächtig erstarkte Kunstsinn einerseits traf auf willfährige Bereitschaft andererseits: umfassenden Neugestaltungsplänen durch Verkauf des Hauses erst überhaupt eine Basis zu verleihen. Nur im Fluge der Jahre konnte diese Bereitschaft entstehen; vergebens hätte man getrachtet, sie auf andere Weise hervorzulocken. Der lebendigste Kunstsinn hätte keine Gelegenheit gefunden, sich thatkräftig zu beweisen, wenn nicht das drohende Gespenst des er-

[1] Vergl. oben, S. 415.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

wähnten neuen Schauspielhauses am Großneumarkt zugleich mit der Scheu, einen durchgreifenden Umbau des Stadttheaters aus eigenen Mitteln zu bestreiten, dem Besitzer des Theaters dessen Verkauf selber hätte annehmlich erscheinen lassen. Deutlich sieht man: wie der Verlauf der Dinge, so traurig er auch in vieler Beziehung für Hamburg war, dennoch mit der Consequenz einer historischen Nothwendigkeit sich herausgebildet und abschließlich vollzogen hat.

Zu entsprechender Vertheilung der Kosten des Ankaufs und Umbaus glaubte das Comité jener Zehn ein Programm empfehlen zu sollen, welches zunächst die Zeichnung von 200 Actien, jede zu Bco. ℔ 1000, in Aussicht nahm. Alsdann sollte beim Senate die Herbeiführung des staatsseitigen Ankaufs des Theaters unter der Bedingung beantragt werden: „daß dasselbe der zu bildenden Actiengesellschaft auf 20 Jahre zu Theaterzwecken miethfrei überlassen, ihr überdies freie Gas- und Wasserversorgung zugesichert werde. Die Gesellschaft verpflichte sich dagegen, das Gebäude umzubauen, angemessen zu unterhalten und nach Ablauf jener 20 Jahre dem Staate zurückzuliefern.“ Die Kosten des Umbaus sollten aus dem Actiencapital bestritten und dies innerhalb der Frist von 20 Jahren durch den Erlös der Verpachtung des Theaters[1] amortisirt werden. Eine Verzinsung des Capitals, wie solche von 1827 bis 1855 stattgefunden hatte, war nicht in Aussicht genommen worden. Nur „eine Bevorzugung der Auswahl der Logen- oder sonstigen Plätze“ war Demjenigen zugesagt, der einen Betrag von mindestens Bco. ℔ 3000 zeichnete.

Wider Erwarten fanden diese Vorschläge sehr wenig Anklang. Daß es Leute gab, welche aus selbstsüchtigen Beweggründen die Schwierigkeiten vermehrten, statt sie hinwegräumen zu helfen, kann leider nicht geleugnet werden; wer z. B. dem neu

[1] Aber wenn nun der Director seiner Verpflichtung, die Pacht zu zahlen, nicht nachkam? Daran war gar nicht gedacht!

zu erbauenden Theater am Großneumarkte seine Theilnahme zugewendet hatte, konnte unmöglich Sympathieen für das alte Haus in der Dammthorstraße hegen. Auch die leidige Architektenfrage spielte, wie 1826, ihre trübselige Rolle; von Niemand begehrte gute Rathschläge confusester Art wurden in öffentlichen Blättern laut, und man glaubte oft, einen Chor von hunderttausend Narren sprechen zu hören. Noch ehe das Haus von dessen Besitzer verkauft worden war, machte mehr als eine aufdringliche Feder dem Comité spaltenlange Vorschläge, wie es umzubauen sei; ja, in Haß und Liebe ward bereits über die Person eines neuen Directors gestritten, bevor an die Wahl eines solchen auch nur entfernt zu denken war. Emeritirte Künstler, welche „friedlich nach durchlauf'ner Bahn" sich als Schauspiel-Unternehmer ein bequemes Ruheplätzchen gönnen wollten, erboten sich großmüthig: der Kunst in Hamburg aufzuhelfen — kurz, alle Welt hätte gern den zweiten Schritt gethan, bevor der erste unternommen war. Rein persönliche Interessen jeder Art mischten sich auf unlauterste Weise fortwährend ins Spiel, und das Unwesen erbitterter, durch Inserate, „Eingesandts" und ähnliche Mittel ausgefochtener Zeitungskämpfe nahm wieder einmal die mächtigste Ausdehnung an. Wie immer, schrieen Diejenigen am lautesten, welche gar nicht, oder nur halb wußten, worauf es ankam; endlich blühte in den Spalten der Tagesblätter unter anderem Unsinn der Vorschlag auf: ein neues Stadttheatergebäude zu errichten und das alte fürder gänzlich aus dem Spiele zu lassen.

Die sich blähende Afterweisheit hätte mögen immerhin das gute Vorhaben des Zehner-Comités auf Schritt und Tritt verfolgen; es mochte mit Goethe denken:

„Hat doch der Wallfisch seine Laus,
Muß ich auch meine haben!"

Weit schlimmer war, daß man mit wohlberechneter Gemeinheit und in den schimpflichsten Absichten vor abscheulichen, durch nichts begründeten Verleumdungen, sogar vor persönlichen

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Verunglimpfungen nicht zurückbebte, um das Comité theils zu ärgern, theils zu entmuthigen. Wirklich ließ dieses sich abschrecken; für seinen uneigennützigen Eifer und seinen regen Trieb, der Sache lediglich um ihrer selbst willen zu nützen, hämische Bemerkungen einzuernten — darauf war es nicht gefaßt gewesen. So ließ es denn sein ganzes Unternehmen fallen; der Termin, bis zu welchem das Gebäude an die Hand gegeben war, lief ab, ohne daß eine Verlängerung erwirkt worden wäre. Das Vorhaben, die Verhältnisse der ersten Bühne Hamburgs neu zu regeln, mußte als gescheitert gelten.

Wohl machte die ehrenwerthe Presse noch hie und da einen Versuch, dieses Vorhaben wieder anzuregen; allein es gelang nicht. Das Jahr 1872 verstrich, ohne daß das verloren Gegebene gerettet ward. Da war es, wie die Acten des Comités unwidersprechlich erhärten, ein von den Hamburger Nachrichten

1873, 10. Januar.

(„Vaterstädtische Blätter", Nr. 9 vom 10. Januar 1873) ausgegangener erneuter Anruf: die Zustände der ersten vaterstädtischen Bühne endlich der bisherigen Unwürdigkeit zu entreißen und das begonnene Werk auch zu vollenden, welcher die bereits völlig abgestorbene Theilnahme für diese Angelegenheit zu neuem Leben erweckte.

Der Autor jenes Aufsatzes ist zugleich der Verfasser gegenwärtiger Theatergeschichte. Um so freudiger ergreift er die Gelegenheit zu dem Bekenntniß: daß er wenig mehr, als die Feder zum Werke geliehen hat. Die Anregung, den Aufsatz zu schreiben, mancher darin entwickelte Gedanke, ja, einzelne Wendungen des Ausdrucks bleiben das Verdienst des Chefredacteurs und Eigenthümers der Hamburger Nachrichten, Dr. Emil Hartmeyer, der die Arbeit wünschte. So entstand durch die freie Initiative des Genannten der erwähnte Appell an die Kunstliebe der Hansastadt, überschrieben: „Das Hamburger Stadttheater." Es hieß darin: „Der Hamburger ist mit Recht stolz darauf, seine Vaterstadt commerziell sich eines so großen und verbreiteten Rufes erfreuen zu sehen; aber es ist

nicht genug, daß auf Markt und Straßen eine Ader des Welthandels pulsire — man muß auch im gegebenen Augenblicke zeigen können, daß man nicht nur für die Güter Sinn hat, die das Leben vergänglich zieren ... haben doch andere Städte nie vergessen, daß sie dem Gebiete des „Volks der Dichter und Denker" angehören!" Weiterhin war dargelegt, wie die Hamburger nicht nur Rechte an das vaterstädtische Kunstinstitut, sondern auch Pflichten gegen dasselbe hätten. Zur Erfüllung dieser Pflichten die Hand zu bieten, ward das formell noch bestehende Zehner-Comité dringend aufgefordert.

Die unmittelbare Folge dieses Aufsatzes war, daß der Verfasser desselben vom Eigenthümer des Theatergebäudes zu einer Unterredung eingeladen und davon in Kenntniß gesetzt wurde: wie das Comité auch jetzt noch auf die principielle Bereitwilligkeit zu einem Verkaufe des Hauses zählen dürfe; der Schriftsteller ward ersucht, hiervon geeigneten Ortes Mittheilung zu machen. Es geschah, und wirklich nahm das Comité ungesäumt seine Functionen wieder auf, erklärte mit den allerbestimmtesten Worten: „von einem Neubau müsse durchaus abgesehen werden," und legte einen veränderten Plan vor, mittels dessen das Ziel erreicht werden sollte. Den bisher inne gehaltenen Weg gänzlich verlassend, sagte das Comité: „Wir schlagen die Gründung einer Actiengesellschaft zum Ankauf und Umbau des Theaters vor, mit einem Actiencapital von 250,000 Thalern in Actien von 1000 Thalern. Vorbedingung ist dabei: daß Senat und Bürgerschaft auch ihrerseits das Unternehmen durch kostenfreie Lieferung von Gas und Wasser, sowie durch Gewährung eines jährlichen Beitrags von zusammen 5000 Thalern an die F. L. Schrödersche Pensionsanstalt des Stadttheaters und den F. Lisztschen Pensionsfonds für die Musiker des Stadttheaters unterstützen. Auf Verzinsung der Actien ist zu verzichten; es kann nur die allmähliche Auslooſung der Antheile in Aussicht gestellt werden." Diese Hauptsätze wurden als „Circular" gedruckt und in den ersten Tagen

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

des Februar 1873 in der Stadt versendet; am Schlusse des Rundschreibens war die Mittheilung gemacht: das Theatergebäude werde nur bis zum 25. März zum Preise von 130,000 Thalern zu erwerben sein, folglich müsse das Actienunternehmen sich bis dahin als gesichert herausstellen.

Es war gesichert; Dank reger Betheiligung an der patriotischen Angelegenheit konnte das Comité binnen kürzester Frist die völlige Deckung des Grundcapitals constatiren. Schon am 1873, 20. März 1873 wurden die Unterzeichner desselben nach dem 20. März. Saale der Börsenhalle berufen, um eine Actiengesellschaft zu gründen, deren Theilhaber für jede Actie lediglich „einen Anspruch auf zwei feste Plätze in einer Loge oder im Parket zu dem allgemeinen Abonnementspreise" als Vergünstigung erhielten; Logenplätze konnten sogar „nur dann in Anspruch genommen werden, wenn die zur Completirung einer ganzen Loge erforderliche Zahl von Abonnenten sich zu dem Ende vereinigte", wie im schönsten Statuten-Deutsch gesagt war. „Die Vergebung des Umbaus" sollte durch den Verwaltungsrath „nach einer unter einer beschränkten Anzahl von Architekten auszuschreibenden Concurrenz" erfolgen.

Dies Alles ward von der erwähnten Versammlung, welcher der Syndicus Dr. Merck präsidirte, gebilligt; außerdem berieth man das an Senat und Bürgerschaft in der Angelegenheit zu richtende Gesuch. Dasselbe ging alsbald an seine Adresse ab und fand in den gesetzgebenden Körperschaften keinen Anstand; da sich die Gesellschaft formell verpflichtet hatte: „nach Rückzahlung sämmtlicher Actien *aus dem Ueberschuß der Einnahmen* das Theater nebst Inventar, Bibliothek und Zubehör dem Staate zu freiem Eigenthume zu übertragen",[1] so ward als Gegenleistung die freie Lieferung von Gas und Wasser, sowie der geforderte Jahresbeitrag von 5000 Thalern zu den beiden Pensions-Anstalten der Bühne[2] sogleich gewährt. Der Himmel

[1] §. 15 der Statuten der „Stadttheater-Gesellschaft".

[2] Die F. L. Schröderſche Pensionscasse zahlte 1874 Ruhegehälter an

hing aller Welt so voll Geigen, daß beständig nur von „Ueberschüssen aus den Einnahmen" des Theaters die Rede war; ein Deficit schien ganz undenkbar. Nun kam auch der Verkauf des Hauses rasch zu Stande; mit dem gesammten Inventar — einen Theil der vorhandenen Bücherbestände ausgenommen, welcher der Stadtbibliothek einverleibt[1] ward — ging es in die Hände der Actiengesellschaft über. Der Kaufschilling betrug 390,000 Mk. Reichswährung, wovon 225,000 Mk. als Hypothekschuld stehen blieben. Da das Actiencapital zuletzt (durch immerwährende Nachzeichnungen) die Höhe von 798,000 Mk. (266,000 Thaler, statt der ursprünglich in Aussicht genommenen 250,000) erreicht hatte, so konnte man sich nach allen Seiten hin frei regen, und dem würdigen Umbau des Theaters stellten sich pecuniäre Hemmnisse nicht entgegen.

Es war der Hamburger Architekt Martin Haller, dem dieser Umbau übertragen wurde; gekostet hat derselbe rund 570,000 Mk. Syndicus Merck konnte gelegentlich mit Genugthuung darauf aufmerksam machen: daß die vorher festgesetzte Bausumme um keinen Pfennig überschritten worden und der Bau genau an dem vorher bestimmten Tage fertig abgeliefert sei. Die Ventilations- und Heizungsvorrichtungen wurden (durch den Ingenieur Poduschka aus Wien) neu hergestellt; ebenso ward ein Theil der Sitze erneuert, sowie auch nun Parket-

42 Personen. Diese Pensionen sind — namentlich seit der Zahlung des bedeutenden Staatszuschusses — meist bei Weitem höher, als die Besoldungen vieler Beamten, Lehrer u. s. w.

[1] Laut officiellem Bericht: „264 Bände, eine große Zahl älterer Schauspiele enthaltend, die fast gar nicht mehr im Verkehr vorkommen, darunter viele auf die Glanzperiode des Hamburger Theaters bezüglich. Die Sammlung von Operntexten aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts, so wie der Theaterzettel, für die Geschichte der Hamburger Bühne von großem Interesse, ist dadurch um ein Bedeutendes vermehrt und der Vollständigkeit nahe gebracht worden. Auch Theatermanuscripte Schillerscher Stücke („Jungfrau von Orleans", „Braut von Messina", letztere mit des Dichters eigenhändigen Bestimmungen für den Bühnengebrauch) sowie ein Textbuch des „Freischütz" mit C. M. v. Webers Autograph, kamen in die Stadtbibliothek."

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

logen — welche bis dahin nicht vorhanden gewesen — eingerichtet wurden. Die Bibliothek, Garderobe, Waffen, Decorationen und Requisiten wurden theils ergänzt, theils ausgebessert, theils erneuert; auch neue Maschinerieen wurden zweckmäßig hergestellt.[1] Dem Rechenschaftsberichte zufolge, welcher

1874, 7. Novbr.

am 7. November 1874 einer Generalversammlung der Actionäre über das restaurirte Ganze vorgelegt ward, hatte man insgesammt eingenommen: 802,335 Mk. 35 Pf. (nämlich außer dem gezeichneten Actiencapitale noch 4335 Mk. 35 Pf. an Zinsen und Schreibgeldern); die Ausgaben betrugen: an Conto für ausgezahltes Kaufgeld des Gebäudes: Mk. 165,000; für Bau: Mk. 381,004. 31 Pf.; für Garderobe, Inventar und Requisiten: Mk. 30,000; diverse Unkosten: Mk. 37,484. 15 Pf.; Betriebskosten: Mk. 9532. 60 Pf.; zusammen Mk. 623,021. 6 Pf., wonach die Rechnung am 30. September 1874 mit einem disponiblen Saldo von Mk. 179,314. 29 Pf. (wovon noch das Architektenhonorar mit 12,000 Mk. und ein Theil der Baurechnungen zu bestreiten blieb) abgeschlossen war. Indem der Vorsitzende jener Versammlung die Abrechnung erläuterte, bemerkte er, daß die Gesellschaft von der Averhoffschen Stiftung 3000 Mk. als Schenkung ausdrücklich für das Frontispiz des Hauses erhalten habe.

1873, October.

Inzwischen war (im October 1873) seitens des Verwaltungsraths der Stadttheatergesellschaft bekannt gemacht worden: wie „das umgebaute und renovirte Stadttheater zu Hamburg vom 1. September 1874 an, einem Director auf eine Reihe von sechs bis zehn Jahren verpachtet werden solle." Dann hieß es im wohlthuenden Gegensatze zu den beschämenden Vorkommnissen des Jahres 1845 weiter: „Diejenigen Herren Sach-

[1] Der Director Pollini erklärte im März 1878: „Bei genauer Untersuchung des vorhandenen Fundus stellte es sich heraus, daß derselbe fast in allen Theilen unbrauchbar war. An Costümen war nichts vorhanden, was ich verwerthen konnte, an Coulissen ꝛc. fast nichts. Ich mußte Alles neu anschaffen."

verständigen, welche diese Stellung zu übernehmen geneigt sind, haben sich zur Aufführung von Opern nebst Ballet, sowie zur Aufführung von Schauspielen und Lustspielen zu verpflichten und eine genügende Caution für die Erfüllung des Contractes zu stellen." Der Secretär der Gesellschaft, Dr. jur. Gustav Petersen, nahm Meldungen bis zum Ablauf des October 1873 entgegen. In dieser Bekanntmachung darf man wohl eine Sühne der Vergangenheit erblicken, denn neben dem ausdrücklichen Hinweis darauf, daß die Bewerber „sachverständig" sein mußten, waren sie auch verpflichtet: dem Drama auf der Bühne F. L. Schröders wiederum eine Stätte zu bereiten.

Ueber die eingelaufenen Anmeldungen zum Directorat der neuen Bühne kann man den Schleier des Vergessens breiten; viele, die ihr Glück schon in allen möglichen Stellungen und Lebenslagen mehr oder minder erfolgreich versucht hatten, hielten sich für berufen, den Hamburgern nunmehr das Evangelium einer gereinigten Kunst zu verkünden. Auch jetzt wieder bemühten sich Einige, ihre Ansprüche durch Agitation in der Presse — deren Inseratentheil natürlich Jedem offen stand — zu unterstützen. Egoismus, Selbstüberhebung, Großprahlerei und schlecht verhehlter Neid über Erfolge, welche etwa einem Anderen zuzufallen schienen, machten sich in vielen dieser Einsendungen auf traurige Weise laut.

Die Wahl des Comités fiel endlich auf Bernhard Pohl, genannt Pollini, geboren zu Köln am 16. December 1838. Derselbe hatte eine kurze theatralische Laufbahn als Baritonist hinter sich; dann hatte er eine italienische Operngesellschaft zusammengestellt und mit dieser Deutschland und das Ausland bereist; als die Wahl zum Director des Hamburger Stadttheaters auf ihn fiel, war er gleichzeitig Impresario der italienischen Oper zu St. Petersburg und Moskau. Er stellte eine Caution von 12,000 Thalern, pachtete das Theater zu einer jährlichen Summe von gleicher Höhe auf 10 Jahre und verpflichtete sich überdies, $2\frac{1}{2}\%$ der Brutto-Einnahme als Tan-

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

tième an die Actiengesellschaft zu zahlen. Wasser in unbegrenzter Menge, Gas 5 Mill. Cubikfuß jährlich lieferte der Staat, der keinerlei Abgaben oder Steuern dafür beanspruchte; außerdem lag eine Erleichterung gegen frühere Zeiten darin, daß die Actionäre ihrerseits gewisse Angestellte in Sold nahmen; so den Castellan, ferner den schon seit Jahren um den Bücherschatz des Hauses verdienten Bibliothekar Nitschke, endlich den Controleur und den Feuerwächter. Auch wurden alle neuen Anschaffungen des Directors an Decorationen, Garderobe, Waffen, Requisiten u. s. w. ihm als Eigenthum belassen. Der Druck und Verkauf der Theaterzettel, die Vermiethung von Operngläsern und die Aufbewahrung der Garderobe des Publicums blieben Rechte, welche der Director für sich verwerthen durfte. Die Zahlung der gesammten Versicherungsprämien übernahmen die Actionäre, welche sich die Vermiethung der Schänke und — bei passenden Gelegenheiten — der im Hause befindlichen Säale vorbehielten.

1874. September.

Unverweilt traf der neue Unternehmer Anstalten, einen zahlreichen Verein tüchtiger Künstler für Hamburg zu gewinnen, welcher sich in den ersten Septembertagen des Jahres 1874 in der Hansastadt versammelte. Engagirt waren 12 Schauspieler, 11 Schauspielerinnen, 12 Sänger, 13 Sängerinnen, 8 Tänzer und Tänzerinnen, 12 Balleteusen, 24 Ballet-Elevinnen, 29 Chorsänger, 30 Chorsängerinnen und 55 Orchestermitglieder. Dazu kam ein zahlreiches technisches und Hilfspersonal, Angestellte für Bureau und Casse u. s. w. Als Oberregisseur und technischer Director, gleichzeitig als Stellvertreter des Unternehmers, wenn dieser in St. Petersburg verweilte, fungirte der Schauspieler Wilhelm Hock. Er wurde am 28. November 1832 als Sproß einer Künstlerfamilie zu Lübeck geboren; ursprünglich für das Maschinenbaufach bestimmt, entschied er sich 1849 für eine Bühnenlaufbahn, debütirte zu Offenburg in Baden im November jenes Jahres und war dann in etlichen deutschen Städten (Rostock, Stettin, Magdeburg, Köln, Leipzig 2c.) als Schauspieler und Regisseur (bisweilen auch als

Baritonist in der Oper) thätig; 1870 ward er Director des Stadttheaters in Breslau. Nach dessen Vernichtung durch Brand (13. Juni 1871) wandte sich Heck zunächst nach Berlin, bis ihn der neue Hamburger Director anstellte.

Merkwürdig bleibt, daß die Kopfzahl des engagirten Personals im Jahre 1874 nicht nur nicht größer, sondern theilweise geringer war, als im Jahre 1811 unter Friedr. Ludw. Schröders letztem Directorate. Damals waren 25 Herren und 22 Damen, 1874 24 Herren und 24 Damen angestellt; aber Schröders Capelle — welche das alte, kleine Theater ausfüllte — bestand nur aus 26 Mann. Während jedoch Schröder, der immer das Ganze im Auge hatte, seine Schauspieler grundsätzlich nicht höher besoldete, als mit 900 Thalern für zwölf Monate, erhielt die Primadonna 1874 sechstausend (preußische) Thaler für acht Monate; die zweite Sängerin ward mit dreihundert Thalern monatlich honorirt. Noch 1871 hatte die Primadonna nur 4000 Thaler für acht Monate erhalten; man durfte fragen: ob die Ansprüche so rasch gestiegen waren, oder ob der neue Director allzu bereitwillig auf die ihm gestellten Forderungen eingegangen sei. Der am geringsten besoldeten Sängerin zahlte er immer noch monatlich hundertundfünfzig Thaler; der Baritonist erhielt sechshundert und der erste Tenor fünfzehnhundert Thaler monatlich. Der Unterschied zwischen Sonst und Jetzt, in jedem Betracht ungeheuer, ist zugleich höchst belehrend. Man wird der Erwägungen eine reiche Fülle daran knüpfen und namentlich erkennen, daß die gesteigerten Zumuthungen der Künstler sich als eine Steuer erweisen, welche der Einzelne der Gesammtheit aufbürdet, denn zur Befriedigung jener Zumuthungen mußten dem Publicum so hohe Eintrittskosten auferlegt werden, daß ganze Schichten der Bevölkerung sich vom Besuche des Theaters ausgeschlossen sahen. Der Rückschlag auf das Institut: ein oftmals leerer Zuschauerraum, blieb nicht aus, und es wäre lächerlich, unter diesen Umständen noch von einer breiten, volksmäßigen Wirkung der Bühne zu sprechen.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Die Eintrittspreise zerfielen in „große“ und „mittlere“. Jene betrugen für den 1. Rang, Parket und Parketloge 6 Mk. (vorkommenden Falles erhöht auf achtzehn!); 2. Rang Mittelloge 3 Mk. 90 Pf.; 2. Rang Seitenloge 3 Mk.; 3. Rang Amphitheater 2 Mk. 70 Pf.; 3. Rang Seitenloge 2 Mk. 10 Pf.; numerirtes Parterre 3 Mk.; Parterre 1 Mk. 50 Pf.; Gallerie 75 Pf. — Die Mittelpreise waren: 1. Rang, Parquet und Parquetloge 4 Mk. 50 Pf.; 2. Rang Mittelloge 3 Mk.; 2. Rang Seitenloge 2 Mk. 40 Pf.; 3. Rang Mittelloge 1 Mk. 80 Pf.; 3. Rang Seitenloge 1 Mk. 50 Pf.; 1. Parterre 3 Mk.; numerirtes Parterre 2 Mk. 40 Pf.; Parterre 1 Mk. 20 Pf.; Gallerie 60 Pf.[1] Die Preise des Abonnements für eine Saison stellten sich 1874 wie folgt: 1. Rang, Parket und Parketlogen: 1) personelles Abonnement: 240 preuß. Thaler. Für zwei Personen, welche sich über die Benutzung des nämlichen Platzes verständigten: 270 Thaler; für deren drei: 300 Thaler. 2) imperſonelles Abonnement: 340 Thaler. — 2. Rang und Sitzparterre: 1) personelles Abonnement: 120 Thaler. Für zwei Personen, welche sich verständigten: 132 Thaler; für deren drei: 144 Thaler. 2) Imperſonelles Abonnement: 170 Thaler. Danach hatten sich also die Abonnementspreise seit der Eröffnung des neuen Stadttheaters, 1827, mehr als vervierfacht. Auch währte das Abonnement zu F. L. Schmidts und seiner nächsten Nachfolger Zeiten vom 1. April bis zum 31. März, ein „Theaterjahr“ hindurch; wenn nachmals die Zahl der Spielabende durch den Ausfall der Sommermonate eingeschränkt, gleichwohl aber der Abonnementspreis erhöht ward, so fiel diese Erhöhung desto mehr ins Gewicht. Dennoch war die Theilnahme des Publicums für das Institut so groß, daß das Abonnement sich auf bedeutender Höhe erhielt, daneben blieb der Einzelzuspruch fortdauernd sehr rege. Die Einnahmen,

[1] Man vergl. damit die wohlfeilen Eintrittspreise, wie sie noch zwei Jahre zuvor unter B. A. Herrmann gegolten hatten: auf Seite 584 dieses Werkes.

welche der Director Pollini lediglich aus den Abonnements- und Tageszahlungen erzielte, betrugen in jeder Saison zwischen acht- und neunmalhunderttausend Mark; hier die genaue Uebersicht:

	1874/75	1875/76	1876/77	1877/78
Tageseinnahmen	544,997.21	614,599.93	616,955.96	535,727.15
Abonnements .	286,932.47	259,271.90	265,498.10	273,177.75
Summa: Mk.	831,929.68	873,871.83	882,454.06	808,904.90

Schwerlich existirt in ganz Deutschland ein zweiter Ort, dessen Publicum seiner Bühne allwinterlich so ungeheure Summen zuwendet. Die Gesammt-Einnahmen, welche der Unternehmer aus seinem Pachtverhältniß während der ersten vier Jahre desselben bezog, erreichten die Höhe von 3,487,923 Mk. 50 Pf., nämlich: I. 850,066 Mk. 43 Pf.; II. 900,145 Mk. 59 Pf.; III. 910,259, 99 Pf.; IV. 827,451 Mk. 49 Pf.

Gewiß, das sind hocherfreuliche Ziffern, und die Freude daran darf um so reiner sein, als das Institut diese hohen Summen lediglich aus *eigener* Kraft, durch *eigenes* Ringen und Mühen erwarb. Von rund $3\frac{1}{2}$ Millionen konnte unstreitig dem Director für seine umsichtige Thätigkeit ein entsprechender Reingewinn zufallen; Autoren wie Componisten konnten anständig bezahlt, und endlich doch noch die Schauspieler und Sänger, sowie die übrigen am Werke betheiligten Kräfte hoch, *sehr* hoch besoldet werden. Denn daß den Bühnenangehörigen vom Netto-Ertrage eines Theaters womöglich Alles zu Gute komme, was ihre eigene Thätigkeit erworben hat und nur immer erwerben kann — das ist eine natürliche Forderung; eine Forderung der Gerechtigkeit und Billigkeit. Jeder Arbeiter ist seines Lohnes werth; je höher der Lohn steigt und naturgemäß zu steigen vermag, desto besser für den Fleißigen.[1] Anders, wenn *trotz* so hoher Einnahmeziffern, *trotz* so reicher Erträge die Betheiligten mit dem Erreichbaren und thatsächlich

[1] Das möge, um Mißverständnissen vorzubeugen, ausdrücklich wiederholt sein; vergl. oben S. 440 die erste Anmerkung.

XV. Rückſchau. Ausblick. 1873–1877.

Erreichten ſo wenig zufrieden ſind, daß ſie die 3½ Millionen noch durch Zuſchüſſe aus Staatsmitteln vermehrt, und zwar beträchtlich vermehrt ſehen wollen.

Drei und eine halbe Million! Folglich waren die vormaligen Jammerzuſtände des Hamburger Stadttheaters den glänzendſten gewichen? Nirgends ſpürte man mehr ein Schwanken? Alles war feſt gefugt, auf ſicherer Grundlage ruhend, und der Director ward, wie einſt F. L. Schröder, zum begüterten Manne?

Dieſe Schlüſſe wären voll berechtigt, und doch würden ſie trügeriſch ſein. Denn von jenen rieſigen Einnahmen ſchwanden mehr als zwei Drittel für Gagen und Benefize dahin, nämlich 1874/75: Mk. 576,094. 73 Pf.; 1875/76: Mk. 595,604. 01 Pf.; 1876/77: Mk. 634,181. 74 Pf.; 1877/78: Mk. 644,524. 97 Pf. Eine ziffermäßige Trennung der Gagen und Benefize — welcher die winzigen Ausgaben für Honorare und Tantièmen der Dichter und Componiſten, ſowie diejenigen für Inſerate ſich anſchließen mögen — ergiebt:

	Mk.	Mk	Mk.	Mk.
Benefize . .	10,491.09	21,015.38	17,933.80	15,954.85
Honorar und Tantièmen .	42,6-7.84	28,378.32	28,843.61	25,308.88
Inſerate . .	12,914.85	19,140.40	17,715.65	24,018.53
Gagen . . .	565,603.64	574,588.63	616,247.94	628,570.12

Man ſieht: die Autoren und Componiſten haben auch in der Neuzeit keine Seide geſponnen; ihre Bezahlung nimmt ſich den Gagen, den Benefizen, ſogar den Koſten für Inſerate gegenüber ſehr dürftig aus. Gradezu wie ein Almoſen erſcheint ſie aber, wenn man erfährt: daß die angeführten, als „Gagen“ bezeichneten Summen nur auf einer Schätzung beruhen. In Wirklichkeit haben die Gagen (abgeſehen von den Benefizen!) 33⅓ Procent mehr betragen, als in der Tabelle angegeben iſt. Dies erklärt ſich daraus, daß B. Pollini, welcher 1876. 1876 neben dem Hamburger noch das Altonaer Stadttheater übernahm, ſeine Künſtler auf beiden Bühnen beſchäftigt und

nicht im Stande ist, genau zu berechnen, wie viel Gage dieselben in Hamburg, wie viel sie in Altona verdienen. Er debitirt deßhalb von den gesammten Gagen 25 % dem Altonaer Stadttheater. Der naheliegende Einwand: daß die Bezahlung der Künstler mit Rücksicht auf deren doppelte Verwendung normirt sei, fällt hinweg, denn der Director Pollini erklärte ausdrücklich: „Wenn die Theater zu Hamburg und Altona *ganz getrennt wären*, so würde das Hamburger Stadttheater *dennoch annähernd ebensoviel Gage zu zahlen haben*, wie jetzt für *beide* Theater *zusammen* gezahlt werden; nur das Spielhonorar würde sich um so viel vermindern, als es jetzt in Folge der häufigeren Beschäftigung der Künstler mehr, als die garantirte Summe beträgt."

Die kaum glaubliche Höhe dieser Gagen, dieser Benefize aber war es, welche das reorganisirte Institut von vorn herein in seiner Existenz bedrohte; es kam so zu sagen bei seiner Wiedergeburt krank auf die Welt. Es litt am organischen Fehler des deutschen Theaters: an den überspannten Forderungen seiner Mitglieder; vielleicht auch an der Eile, diese Forderungen zu bewilligen. Warum sollte man sie auch nicht bewilligen? Trat ein Deficit ein, so konnte ja der Staat wiederum angesprochen werden; wenn das Stadttheater um Hilfe rief, so blieb es in der Gewohnheit.

Wirklich erscholl ein Hilferuf schon 1875; der Staat ward 1875.
um fernere Bewilligung von jährlich drei Millionen Cubikfuß Gas ersucht, da das bisherige Quantum nicht ausreichte. Das Gesuch wurde genehmigt, und damit waren (der gelegentlichen Bemerkung in einer Bürgerschaftssitzung zufolge) dem Theater nachstehende Vergünstigungen zu Theil geworden: *Einmalig*: Erlaß der Zahlung der Immobilien-Abgabe für Ankauf des Hauses: Mk. 3360. *Jährlich*: 1) Baarzuschuß an die beiden Pensionsfonds laut Budget Mk. 15,000; 2) freies Leuchtgas bis zu 5 Mill. Cubikfuß Mk. 27,000; 3) Erlaß der Grundsteuer Mk. 7087. 50 Pf.; 4) Erlaß der jährlichen Grundmiethe

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Mk. 960; 5) freies Wasser bis zu Mk. 1150; 6) ferner 3 Millionen Cubikfuß freies Leuchtgas (welche jedoch dem Vernehmen nach nicht völlig in Anspruch genommen) Mk. 16,230; zusammen: Mk. 67,427. 50 Pf. Kein Vernünftiger wird diese Summe für gering erklären; trotzdem verflossen nicht drei Jahre, als mitten in der Saison 1877—1878 Herr B. Pollini an die Bürgerschaft ein Bittschreiben des Inhalts richtete: „ihm als Director des Hamburger Stadttheaters einen jährlichen Zuschuß von 60,000 Mk. zu gewähren;" eine Summe, welche in zehn Jahren eine halbe Million (die Zinsen ungerechnet) überstiegen hätte! Motivirt wurde dieses Ansinnen dadurch: daß ein Theater ersten Ranges, welches Oper, Ballet, Trauer-, Schau- und Lustspiel bieten solle, „ohne einen Baarzuschuß von dieser Höhe nicht haltbar" sei. „Falls Hamburg" (meinte Herr Pollini) „ein solches Theater sich zu erhalten wünscht, muß es dieses Opfer bringen." Das war zu einer Zeit, wo Hamburg sein Stadttheater, der Behauptung des Directors schnurstracks entgegen, drei Jahre lang factisch ohne Baarzuschüsse erhalten hatte; zu einer Zeit, wo nach den Worten der Petition in eben diesen Jahren sogar ein Nutzen[1] erzielt worden war; zu einer Zeit endlich, wo der Verwaltungsrath der Stadttheatergesellschaft dem Director bereits die bisher von demselben gezahlte Tantième ($2^1/_2$ % der Brutto-Einnahme) für das laufende Jahr erlassen, ihm also eine bedeutende Erleichterung gewährt hatte. Der Director sprach die Erwartung aus: dieselbe auch ferner zu genießen; darüber

1878, März.

[1] Hier das Geschäftsresultat des Directors Pollini in den ersten vier Jahren seiner Verwaltung:

1874/75 Gewinn	Mk.	40,826.04
1875/76 „	„	2,157.83
1876/77 „	„	9.559.89
	Mk.	52,543.76
1877/78 Verlust	„	38,791.22
1874/78 Gewinnsaldo . . .	Mk.	13,752.54

hinaus aber brauche er noch immer jenen baaren Staatszuschuß von 60,000 Mk. jährlich.

Im Uebrigen erkannte B. Pollini den „reichlichen Besuch" des Stadttheaters selber an; eine Besuchsstatistik ergab folgende Ziffern:

	Parket	Parketloge	I. Rang	II. Rang	III. Rang
1874/75	50,420	19,493	42,259	35,297	28,562
1875/76	58,189	20,534	41,063	38,146	38,146
1876/77	619,80	21,911	40,911	38,147	30,622
1877/78	550,98	20,682	36,407	35,477	35,477

	I. Parterre	Sitz-Parterre	Steh-Parterre	Gallerie
1874/75	7,925	14,753	10,943	73,023
1875/76	15,553	16,169	16,169	73,122
1876/77	17,387	16,015	9,534	72,282
1877/78	19,334	14,383	10,765	64,272

Es ist von Werth, zu erfahren: daß der Director versicherte: „nie erziele er bessere Einnahmen, als bei classischen Stücken,"[1] wie er denn auch in seiner Petition an die Bürgerschaft erklärte: „Ich habe zu meiner großen Freude stets wahrgenommen, daß der Mittelstand Hamburgs und der sogenannte kleine Mann das Theater besonders gern besucht; die pecuniären Resultate des Galleriebesuches waren sogar im Vergleiche zu den theuern Plätzen überraschend günstig." In der That sind bei Parket und Erstem Rang in den oben angeführten Ziffern die Abonnenten für jeden Abend mitgezählt, während dieselben in Wahrheit nicht regelmäßig im Theater erscheinen. Folglich haben Parket, Parketloge und Erster Rang nur halb so starken Zuspruch gehabt, wie alle anderen Ränge zusammen; unstreitig: weil die Preise jener drei Plätze Vielen unerschwinglich waren. Sechs Reichsmark für einen Theaterabend hinzugeben, dürften selbst Wohlhabende nicht häufig im Falle sein; einer Familie von beispielsweise fünf Köpfen wird mit solchem Eintrittsgelde gradeswegs ein Opfer zugemuthet. — Bemerkenswerth ist ferner

[1] Dr. Belmonte in der 26. Sitzung der Bürgerschaft vom 29. Juli 1878.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

das Zugeständniß des Directors: „Ich bin überzeugt, daß das Hamburger Stadttheater nur dann zu erhalten ist, wenn in demselben nur Tüchtiges geleistet wird; bei mittelmäßigen Aufführungen würde jeder Director unbedingt zu Grunde gehen."

Möglicherweise trug dieses ehrenwerth klingende Wort dazu bei, das Schicksal der Petition zu entscheiden; nach kurzer Debatte, welche allerdings weder hervorragende Fach-, noch imposante geschichtliche Kenntnisse bei den Theilnehmern entdecken ließ,[1] beschloß die Bürgerschaft: Pollinis Gesuch an einen Ausschuß zu verweisen, der die Frage einer etwaigen Subventionirung des Stadttheaters näher prüfen sollte. Das Gesuch selbst nahm man als etwas Gegebenes, Unabänderliches und an sich Gutes hin; was darin geschrieben stand, erfreute sich ohne Weiteres einer so großen Zustimmung, daß der Gedankengang, hie und da sogar der Wortlaut der Petition[2] in den Debatten als geistiges Eigenthum der betreffenden Redner wiederkehrte. Eine Kritik des Bittgesuchs wurde gar nicht geübt;[3] Niemand

[1] Die Unkenntniß der Thatsachen, über welche öffentlich gesprochen ward, ging z. B. so weit, daß das Bürgerschaftsmitglied Dr. Gerson sagen durfte: „Für den Pensionsfonds des Stadttheaters ist seit Gründung der Bühnengenossenschaft kein Bedürfniß mehr; er hat sich überlebt." Der Redner wußte also nicht, daß die Bühnengenossenschaft überall noch gar keine Pensionen zu zahlen im Falle war.

[2] Vergl. oben, S. 365 die Anmerkung. Schwebte vielleicht, den Mitgliedern selbst unbewußt, über der Bürgerschaft eine unbestimmte Sorge vor dem albernen Geschrei der Phrasenhelden in der Presse: „Das Stadttheater nicht subventioniren, verrathe Mangel an Kunstsinn" —? Schwätzer, die von den Aufgaben eines Gemeinwesens offenbar nicht die dunkelste Vorstellung hatten, versahen namentlich auswärtige Blätter mit Artikeln in diesem Sinne, während das führende Localblatt einsichtig genug war, mit jenen Schwätzern keineswegs in dasselbe Horn zu stoßen.

[3] Drollig genug las man in der Petition: „Fast die gesammten Gagen, die ich zahle, es sind mehr denn Neunzig Tausend Mark monatlich, werden doch in Hamburg verzehrt und nützen der Stadt, wie denn auch die Mitglieder ihre Steuern hier zahlen." Es ist neu, daß Jemand die staatsbürgerliche Pflicht der Steuerzahlung als etwas Ruhmwürdiges hinstellt; oder verlangen die Bühnenkünstler, von dieser Pflicht befreit zu sein?

fragte verwundert: „mit welchem Rechte hier ein Privatmann mir nichts dir nichts wegen seines Privatunternehmens den Staat behellige —?“ Niemand schien sich die — völlig unabsehbaren — Folgen auch nur annähernd deutlich zu machen, welche eine staatsseitige Unterstützung dieses Privatunternehmens nach sich ziehen mußte; Niemand wollte durch unparteiische Sachverständige festgestellt wissen, ob mit rund 900,000 Mk. pro Saison denn wirklich ein gutes Theater nicht sehr wohl „haltbar sei“; Niemand stellte ein Fragezeichen hinter die Worte der Petition: „Daß ein Theater ersten Ranges ohne Subvention in Deutschland gewiß nicht existiren kann, und nirgends existirt, daß auch in anderen Ländern solche Theater nur mit erheblichen Zuschüssen Gutes zu leisten im Stande sind, das glaube ich, wird von keiner Seite angezweifelt werden; die bedeutenden Zuschüsse, welche Fürsten und Communen Theatern zu geben pflegen, sind ja allbekannt.“ Niemand schlug vor: zwischen den Verhältnissen solcher subventionirten Bühnen und denen des Stadttheaters zu Hamburg genaue Parallelen zu ziehen — wo sich denn allerdings ein ganz erheblicher Unterschied[1] in allen Grundlagen und Voraussetzungen hätte zeigen müssen, unter denen jene Bühnen — und zwar aus den Privatschatullen der Fürsten, nicht aus Staats- und nur ganz ausnahmsweise aus Gemeindemitteln! — ihre Zuschüsse empfangen;[2]

[1] Entweder handelt es sich (wie in Berlin und Wien) um Unternehmungen im allergrößten Styl, die drei- bis vierfaches Personal erfordern, weil allabendlich auf zwei Theatern Oper und Schauspiel (das höchst kostspielige Ballet ungerechnet!) geboten wird, oder es gilt hier noch immer, was Flerx in seinem „offenen Wort“ einst dem Director Wollheim entgegenhielt: „Hamburg werde in dieselbe Linie gestellt mit kleinen Nestern, deren Theater mehr einem Liebhabertheater gleiche, und ohne Subvention gar nicht denkbar sei.“

[2] Der entscheidend wichtige Unterschied zwischen fürstlichen Schatull- und Staatsgeldern, wie B. Pollini sie verlangte, blieb freilich dem Bürgerschaftsmitgliede Dr. Gerson verborgen; es erklärte: „Es giebt keinen Staat in Deutschland, der nicht sein Theater subventionirt: Lübeck giebt 20,000, Kiel 10,000 Mk. Die Parallele ist lustig; Lübeck hat ca. 50,000, der

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Niemand wies auf den reichen Schröderfonds des Stadttheaters hin, wenn der Director sagte: „an Hoftheatern würden den Mitgliedern durch lebenslängliche Engagements und durch Pensionen Vortheile geboten, die er nur durch Zahlung höherer Gagen aufwiegen könne;“ [1] Niemand fand in der Petition innere Widersprüche. War es denn aber nicht ein Widerspruch, wenn dargelegt war:* „die in Hamburg engagirten Kräfte müßten angestrengter arbeiten, als irgend welche Künstler anderswo, folglich verlangten sie außergewöhnlich hohe Gagen“ [2] — und wenn gleichzeitig erzählt wurde: „zur Er-

„Staat“ Kiel ca. 40,000, Hamburg aber ca. 300,000 Einwohner; ob jene beiden Orte ihren Bühnen gleichfalls je 900,000 Mk. jährlich nur durch Abonnements und Tageseinnahmen zuwenden, war eine Vorfrage, an die der genannte Redner gar nicht dachte. Und ein Mann, der fast mit jedem seiner Worte bewies, daß er theatralische Dinge platterdings nicht beurtheilen konnte, wurde in den Ausschuß zur Prüfung der Theaterfrage gewählt!

[1] Thatsächlich sind die Bedingungen und Voraussetzungen, unter denen der Schröderfonds Pensionen zahlt, bei Weitem günstiger, als die Bedingungen, unter denen an mancher Hofbühne Pensionsansprüche geltend gemacht werden können.

[2] „Ich war durch die Ansprüche, die Hamburgs Bevölkerung an das Theater stellt, genöthigt, nicht nur meine eigenen Kräfte, sondern zumal auch die meiner Künstler außergewöhnlich und so sehr anzustrengen, wie es auf die Dauer nicht möglich ist. Hamburgs Theaterpublicum verlangt besonders viel Abwechselung und dadurch ein außergewöhnlich großes Repertoire, mein Repertoire ist das größte von allen mir bekannten Theatern der Welt. Biete ich weniger Abwechselung, so spielen meine Künstler vor leeren oder nur schwach besetzten Häusern; einen starken Fremdenverkehr, durch den an anderen Plätzen die Theater stets gefüllt werden, hat Hamburg nicht, somit ist ein großes Repertoire nothwendig. Dies erheischt ungewöhnlich große Ausgaben an Ausstattungen, und erheischt außerdem, daß ich meine Künstler höher bezahlen muß, als die Theater anderer Städte. Ich muß zumal die ersten Kräfte besonders angreifen, denn an Abenden, an welchen sie nicht thätig sind, ist der Besuch schwach; ich muß folgerichtig diese ersten Kräfte, die bei mir monatlich 15–20 Mal und mehr mitwirken, höher honoriren, als die Hoftheater, an denen selten ein Mitglied mehr als 10 Mal im Monat aufzutreten pflegt.“ So las man wörtlich in der Petition, welche es aber versäumte, für diese weitwendigen Behauptungen auch

leichterung des Hamburger Gagen-Etats habe der Director, *ohne* sein Personal bedeutend zu vergrößern, *obendrein* das Theater in Altona[1] übernommen" —? Mußten die viel geplagten Künstler nun nicht doppelt und dreifach „angestrengt" werden?

Im Grunde schien nur Eine Wendung der Petition gewisse Zweifel bei der Bürgerschaft erregt zu haben; es war die Behauptung: das Stadttheater, diese vorgebliche „Schule für *alle* Classen der Bevölkerung", biete „dem Kaufmann, dem Gelehrten, dem Handwerker und Arbeiter" Aufführungen, die ihm „zur geistigen Fortbildung dienlich" seien. Hier lag denn doch die Frage gar zu nahe: *wie oft* denn ein junger Kaufmann, ein Handwerker, ein Arbeiter sich in einem Theater solle „geistig fortbilden" können, zu welchem er den Zutritt zum *letzten* Platze, vier Treppen hoch, noch mit 60—75 Pfennigen erkaufen müsse! Und „der Gelehrte" — sollte man auch ihn auf die Gallerie verweisen? Nein, die Hamburger Bürgerschaft war einsichtig genug, von vorn herein als Acquivalent für jede etwaige Unterstützung zu fordern: daß der Besuch des Stadttheaters durch regelmäßig wiederkehrende Vorstellungen classischer Werke des Dramas und der Oper zu erheblich ermäßigten Preisen auch dem minder begüterten Bürger ermöglicht werde. Mit dieser glücklichen Clausel war eine Lösung der Frage im *volksmäßigen* Sinne angebahnt; die Bürgerschaft bewies: daß es ihr entschieden darauf ankomme, das Theater *wirklich*, soweit es möglich sei, für Hamburgs Einwohner unmittelbar nutz- und fruchtbringend zu machen. Schön und

für einen einzigen statistischen Beleg beizubringen. Vertrauensselig, wie Senat und Bürgerschaft von Hamburg waren, unterließen sie es auch, solche Belege zu fordern.

[1] „Im 3. Jahre meiner Direction übernahm ich neben dem hiesigen auch das Altonaer Theater. Ich brauchte zu dem Ende mein Personal verhältnißmäßig *nur wenig* zu vergrößern und erreichte daselbst, wenn ich $^1/_4$ der Gagen auf Altona rechne, einen Ueberschuß, während ich den Gagen-Etat hier dadurch um $^1/_4$ erleichterte." (B. Pollini in der Petition.)

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

richtig drang sie auf engere Beziehungen zwischen dem lebendigen Pulsschlage des modernen Volksbewußtseins und der Bühne, während die letztere in gänzlicher Verkennung ihrer Aufgabe diese Beziehungen je länger, desto gründlicher zu vernachlässigen sich bestrebt hatte.[1]

Einige geschichtliche Kenntniß und etwas Logik endlich hätte die gegen den Schluß der Petition zu lesende Behauptung mühelos umgeworfen: „Sollte man mir auf meine Bitte bemerken, daß es ja fraglich sei, ob denn nun das, was ich heute bitte, auch dauernd genüge — so vermag ich darauf nur zu entgegnen, nach meiner Meinung und Erfahrung: Ja.“ Nach der Meinung Aller, die aus der Geschichte lernen wollen, unstreitig: Nein! Indirect und direct läßt sich dieses Nein beweisen; indirect, wenn man daran erinnert, wie das Theater der Kirche, dem Staate seit hundert Jahren Schritt vor Schritt allmählich Boden abgewann. Zuerst der Kirche: im 18. Jahrhundert wären regelmäßige Sonntagsvorstellungen völlig undenkbar gewesen; endlich wurden sie bewilligt. Dann eroberte das Theater den Charfreitag, hierauf den Bußtag, zuletzt die ganze Charwoche; nun stand es am Ziele. Ebenso ging es dem Staate gegenüber: bis 1827 die Vorstellungen im neuen Hause begannen, waren von jeder Brutto-Einnahme zehn Procent zu entrichten; seitdem empfing der Staat nur ganz geringe Abgaben. Auch die wurden nach und nach erlassen,

[1] Jene Clausel entworfen und festgehalten zu haben, ist der Hamburger Bürgerschaft um so höher anzurechnen, als in übel berathenen Preßorganen dagegen wüthend polemisirt und rühmend (!) auf das Beispiel Leipzigs hingewiesen wurde, wo der Rath einseitig, den Wünschen der Stadtverordneten entgegen, dem Theaterdirector eine Erhöhung der Preise (doch nicht bis zu dem in Hamburg verlangten Betrage!) gestattet hatte. Uebrigens sei erwähnt, daß zahlreiche Stimmen aus dem Publicum, die in unabhängigen Blättern (z. B. dem Hamburger Correspondenten, noch 1878 am 29. October im „Sprechsaal“) laut wurden, die unerschwingliche Höhe der Eintrittspreise mit verantwortlich machten, wenn das Stadttheater nicht rentire.

und schüchtern tauchte das Begehren auf: der Staat solle nunmehr seine milde Hand öffnen und *geben*. Doctrinäre wie Eduard Devrient[1] wußten — der Warnungsstimme Weiterblickender (wie z. B. Gutzkows) zum Trotze — solches Begehren schlau als ein ganz *natürliches*, von Hause aus *berechtigtes* darzustellen und diese Auffassung in Schwang zu bringen. Das glückte um so leichter, als die zahlreichen Mitglieder deutscher Bühnen mit unablässigem Eifer für den Gedanken der so sehr bequemen Staatshilfe Propaganda machten, während eigentlich Sachverständige sich unparteiisch niemals gründlich vernehmen ließen. Von allen möglichen Standpuncten aus wurde die „Theaterfrage" erörtert; der finanzielle — wahrlich nicht der unwichtigste! — war den Reformatoren der deutschen Bühne nie ästhetisch-vornehm genug, auch erheischte er Sachkenntnisse, während auf dem Gebiete der Aesthetik im Nothfall die Phrase ausreichte. So blieb das Geldcapitel unbesprochen, und die Schüchternheit, womit die Schauspieldirectoren anfangs um Staatshilfe baten, wich sehr bald einem bestimmteren Tone;

[1] Bei seiner Vorliebe für den Intendanten v. Küstner blieb es ihm völlig verborgen, daß grade dieser durch sein „Corruptions-System" (so nannten es schon die urtheilsfähigen Zeitgenossen) die Bühnenkünstler zu überspannten Forderungen hauptsächlich veranlaßte, ebenso wie er durch Emporschrauben der Eintrittspreise der Bühne ihren volksmäßigen Charakter rauben half. Nicht ganz historisch treu äußert auch Heinrich Laube (Wiener Stadttheater, S. 217 fg.): „Es ist kaum noch möglich, eine Schauspielerin zu bezahlen, weil sie wirklich Unsummen brauchen für unsinnige Toiletten. Sammt und Seide überall, auch wo sie gar nicht hingehören, ja, wo sie absolut falsch sind; und dieser verschwenderische Plunder, *welcher die Existenz der Theater bitterlich erschwert*, denn die Theater müssen ihn bezahlen, hat auch den Krach überlebt, obwohl er aus den Ursachen des Krachs geboren ist [?]. Alles wird Geldfrage, und vor ihr muß jeder andere Maßstab zurückweichen. *Auch die Schauspieler geberden sich als Kinder der Geld-Epoche*. Die Zahl derer wird immer geringer, welchen die künstlerische Genugthuung höher steht, als die Genugthuung durch Gage. Das war immer so! ruft man. O, nein! Meine Erfahrung sagt: das war in solchem Grade *nicht* immer so. Das Geschlecht wird immer dürftiger, je mehr die bloß äußerlichen Maßstäbe der Geldwerthung überhand nehmen."

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

schon Wollheim forderte, Wüppermann drohte mit seinem Rücktritt. Zehn Jahre später, und das Theater hatte erreicht, was es lange gewollt: staatsseitige Unterstützung. Folgerichtig, wie eine Lawine anwächst, erscholl nach kürzester Frist die Bitte: dieselbe zu erhöhen; einen jährlichen Baarzuschuß von 60,000 Mk. zu bewilligen. Und die Lawine sollte hier Halt machen? Weßhalb denn? Erlangen die Bühnenkünstler, was sie fordern, — welchen Grund hätten sie, nicht (wie es ja seit Jahrzehnten geschah) stets noch mehr zu fordern? Man kann sie deßwegen nicht einmal tadeln, denn thöricht ist nicht, wer Maßloses begehrt, sondern nur, wer maßlosem Begehren nachgiebt.

Wenn aber Jemand Verlangen trüge nach einem directen Beweise: daß die Künstler unbeugsam entschlossen sind, unbekümmert um das Ganze lediglich ihren Privatvortheil zu verfolgen, der fände solchen Beweis bereits im officiellen Organe des deutschen Schauspielerstandes. Als die Hamburger Bürgerschaft sich mit der Theater-Angelegenheit beschäftigt hatte, brachte jenes Organ darüber einen Bericht,[1] der offen einräumte: „Pollini bot große, theilweise gradezu für übertrieben groß gehaltene Gagen; von Jahr zu Jahr wurden immer höhere Gagen-Ansprüche befriedigt, der Gagen-Etat erreichte eine unglaubliche Höhe.“ Folgeweise hätten auch die Eintrittspreise eine „gradezu enorme Erhöhung“ erfahren müssen. Ohne nun aus diesen Voraussetzungen den richtigen Schluß zu ziehen, bespöttelt das Bühnenblatt eine in der Bürgerschaft gehaltene Rede als „unklar“, weil der Sprecher sehr richtig bemerkt hatte: es scheine ihm an der Zeit, daß die unvernünftigen Gagen reducirt würden; dann brauche das Theater keine Staatshilfe. Hierüber geräth der Berichterstatter des citirten Organs — unzweifelhaft ein Mitglied des Hamburger Stadttheaters — nicht wenig in Harnisch; er fragt aufgebracht: „Die Gagen heruntergehen —? Warum??“ Beredter als weit-

[1] Deutsche Bühnengenossenschaft Nr. 31, vom 4. August 1878.

schweifige Commentare, beweist der cynische Lakonismus dieses einzigen Wortes:[1] daß 60,000 Mk. Baarzuschuß aus Staatsmitteln, wenn sie dem Theater bewilligt worden wären, für dieses lediglich als der kleine Finger gegolten hätten, dessen sich Jemand bemächtigt, um nach und nach die ganze Hand an sich zu reißen.

Der zur Prüfung der Theaterfrage eingesetzte Ausschuß der Bürgerschaft dachte ebenso; in einem Berichte aus dem Juli 1878 legte er dar: wie er eine Bewilligung der Bitte Pollinis nicht befürworten könne. „Zahlt der Staat" hieß es in diesem Berichte, „eine Subvention, so engagirt er sich bei dem Unternehmen, ohne dasselbe zu beherrschen, und ohne bei dennoch erfolgendem Scheitern desselben auf einen Ersatz mit Sicherheit rechnen zu können; er wird (wie das thatsächlich bei subventionirten Bühnen geschehen ist) durch das Verlangen, ein von ihm unterstütztes Institut nicht fallen zu lassen, und durch die Besorgniß eines eintretenden theaterlosen Zustandes zu immer neuen Engagements getrieben und es tritt damit Das ein, was unter allen Umständen zu vermeiden ist: eine Betheiligung des Staates mit unbestimmten und gar nicht zu begrenzenden Mitteln ohne irgendwelche Gewähr für die sichere Erreichung des angestrebten Zweckes." Gleichwohl sei es in Erwägung aller obwaltenden Verhältnisse die Ansicht des Ausschusses: „daß für eine Sicherung guter Theaterzustände staatsseitig etwas geschehen müsse;"[2] wobei jedoch das Gewicht „principieller Scrupel gegen

1878. Juli.

[1] Im Original nimmt sich das „Warum?" wie der Gedanke aus: „Wir nehmen, was wir kriegen können. Après nous le déluge." Geht der Director dabei zu Grunde — was thuts? Die Mitglieder finden anderswo eine neue Unterkunft; ubi bene, ibi patria.

[2] Genau wie B. Pollini: „Hamburg muß dieses Opfer bringen." Stichhaltige Gründe für diesen kategorischen Imperativ sind nirgends zu finden, weil — es keine giebt. Zwar meinte B. Pollini in seiner Petition: „Ich habe ca. 250 Personen im Engagement, die mit ihren Familien hier leben. Wir haben früher häufig gesehen, wie groß die Verlegenheiten waren, wenn

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Staatssubventionen" keineswegs verkannt wurde. Ebensowenig verschleierte der Ausschuß die Thatsache, daß die Höhe der Ausgaben „ihren Grund in einzelnen enorm hohen Gagen finde, zu deren Verausgabung Herr Pollini durch die Ansprüche einzelner Künstler und durch das Bestreben, dieselben an sein Theater zu fesseln, veranlaßt worden." Leider waren die „einzelnen Künstler" nicht namhaft gemacht; ebensowenig legte der Ausschuß einen specialisirten Etat der Gagen des Stadttheaters vor, welche nur in Pauschsummen angegeben waren.[1] Der damit begangene schwere Fehler liegt

Directoren nicht in der Lage waren, ihren Verpflichtungen nachzukommen." Sehr richtig, allein wenn ein beliebiges industrielles Etablissement zusammenbricht und hunderte von Arbeitern brotlos werden, so sind die „Verlegenheiten" auch nicht klein. Was sollte aber wohl daraus werden, wollte der Staat in dergleichen an sich ja sehr beklagenswerthen Fällen beständig Baarzuschüsse leisten!

[1] Das Detaillirteste, was zu Tage kam, war der Nachweis, wie sich die Gagen in Einem Monat (November 1877) vertheilen, nämlich folgendermaßen:

	Feste Gage	Spielhonorar
Schauspiel	Mk. 16,955.33	Mk. 9,815.—
Oper	„ 17,954.—	„ 15,755.—
Ballet	„ 3,078.—	„ 210.—
Chor	„ 6,880.—	„ 2,126.35
Orchester	„ 7,274.—	
Orchester Altona . . .	„ 2,961.—	
Diverses und technisches Personal	„ 10,563.45	
	Mk. 65,665.78	Mk. 27,916.35
	„ 27,916.35	
	Mk. 93,582.13	

Der Verfasser dieses Werkes hat sich wiederholt bemüht, Eingehenderes aus erster Quelle zu erfahren; es war vergeblich. Zeitungsnotizen uncontrolirt wiederzugeben, war nie die Art vorliegender Arbeit, gleichwohl scheinen einzelne Mittheilungen aus theatralischen Fachblättern völlig, oder mindestens annähernd genau zu sein. Danach hätte ein Tenorsänger am Hamburger Stadttheater pro Saison 48,000 Mk., die Schauspielerin F. Ellmenreich 24,000 Mk. bezogen. Endlich meldet der Neue Theaterdiener, 1877 Nr. 7 vom 18. Februar S. 2: „daß der Director Pollini das Engage-

auf der Hand; die bei zahlreichen Mitgliedern der Bürgerschaft herrschende Unlust: jene „Ansprüche einzelner Künstler" aus den Steuer-Erträgen zu befriedigen, würde sicherlich sehr viel weiter um sich gegriffen haben, hätte man die eigentliche Höhe aller Posten im Einzelnen genau erfahren. Sie mitzutheilen, war eine Pflicht; an dem Versteckspiel: sie scheu zu verhehlen, hatte nur das Theater ein durch nichts berechtigtes Interesse. Das Gehalt jedes Staatsangestellten, bis zum letzten Bureaudiener, gelangt an die Oeffentlichkeit; Jedermann weiß, wie hoch ein Hamburger Senator ꝛc. besoldet ist. Was ein Hamburger Sänger oder Schauspieler bezieht, mußte in dem nämlichen Augenblicke bekannt werden, wo diese Bezüge durch Staatsmittel garantirt werden sollten. Man hätte dann auch zu beurtheilen vermocht: ob „das Bestreben", jene „einzelnen Künstler" an das Stadttheater „zu fesseln", gerechtfertigt erscheine, und sich vielleicht gefragt: ob es wohlgethan sei, eine Theaterunternehmung überhaupt auf die immerhin wandelbare Beliebtheit „einzelner Künstler" zu stützen, statt auf das Dauernde: das Kunstwerk.

Trotzdem nun der Ausschuß erklären mußte: in Anbetracht der hohen Abschreibungen,[1] die B. Pollini auf sein In-

ment des Schauspielers Barnay verlängert und demselben für sieben Monate eine Gage von elftausend Thalern (33,000 Mk.) bewilligt habe." Ein Dementi dieser Nachrichten ist nicht erfolgt.

[1] Auf Inventarconto sind verwendet:

1874/75	Mk.	214,044.05
1875/76	„	113,585.91
1876/77	„	101,062.65
1877/78	„	66,577.80
	Mk.	495,270.41

Es sind abgeschrieben worden:

	1874/75	1875/76	1876/77	1877/78
1) auf Instrumentconto .	10 %	30 %	25 %	25 %
2) Waffen und Rüstungen	20 „	30 „	30 „	30 „
3) Garderoben	40 „	45 „	35 „	35 „

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

ventar vorgenommen, sei „das Ergebniß der vier Betriebsjahre — innerhalb deren Mk. 13,752. 54 Pf. gewonnen worden — durchaus kein schlechtes zu nennen," namentlich nicht „unter Berücksichtigung der abnorm ungünstigen Zeitverhältnisse der beiden letzten Jahre" — so wies derselbe den petitionirenden Director dennoch nicht völlig ab, sondern gelangte zu einem Vermittelungsvorschlage. Er wünschte, „das Stadttheater von der pecuniären Kraft eines Unternehmers unabhängig gemacht" zu sehen; das Mittel dazu schien ihm der Ankauf des Theaters nebst dem gesammten, zu dessen Betriebe gehörigen Inventar durch den Staat. Das Inventar sollte hauptsächlich deßhalb erworben werden,

	1874/1875	1875/1876	1876/1877	1877/1878
4) Requisiten und Utensilien	30 %	50 %	50 %	50 %
5) Bibliothek	10 „	20 „	25 „	25 „
6) Decorationen	30 „	35 „	35 „	30 „

Nach dieser Procentage sind abgeschrieben:

1874/75	Mk.	72,052.71
1875/76	„	126,143.95
1876/77	„	104,417.05
1877/78	„	83,975.06
im Ganzen	Mk.	386,588.77

Subtrahirt man nun von den Verwendungen auf Inventarconto im Gesammtbetrage von . . . . . Mk. 495,270.41
die Summe der Abschreibungen . . . . . „ 386,588.77
so bleibt Rest . . . . . Mk. 108,681.64

Dazu das vom Verwaltungsrath der Stadttheatergesellschaft in natura übergebene Inventar, sowie eine von demselben zur Anschaffung von Inventar vorgestreckte Baarsumme, wofür die Stadttheatergesellschaft Creditor ist. . „ 66,430.78

Folglich Buchwerth des Inventars . . . . . Mk. 175,112.4

Die Abschreibungen bilden, wie man sieht, nicht nur erhebliche Summen, sondern sie sind auch sehr wichtige Factoren für die Entscheidung der Frage: in wiefern die Gewinn- und Verlustrechnungen der einzelnen Jahre richtig sind oder nicht. Der Ausschuß ließ es dahingestellt: ob sie angemessen seien; er bemerkte aber: „Sind die Abschreibungen zu hoch, so ist das Inventar mehr, als Mk. 175 112. 42 werth, und der in den vier Jahren seiner Verwaltung gemachte Gewinn des Directors von Mk. 13,752. 54 ist entsprechend höher."

um dem Director mit der Kaufsumme einen größeren Fonds zum Betriebe des Geschäftes in die Hand zu geben, woran es ihm bisher gefehlt hatte; auf solchen Fonds gestützt, würde — so meinte der Ausschuß — die Unternehmung leichter über schwierige Zeiten hinwegzuleiten sein. Der Staat sollte dann das Theater sammt dem Inventar verpachten, und zwar „gegen eine das Anlagecapital verzinsende, die Bau- und sonstigen Kosten deckende Pachtsumme. Diese müßte jedoch *erst dann zahlbar* sein, wenn die Betriebseinnahmen einen *Ueberschuß über die Betriebskosten* ergeben; in letztere aber müßte der Betrag der im Laufe des Betriebsjahres zu machenden Neuanschaffungen aufgenommen, und es müßte bestimmt werden: daß solche Neuanschaffungen mindestens im Belaufe der nach dem bisher angewendeten Procentsatze zu beschaffenden Abschreibungen vorzunehmen und dem Inventar, damit aber dem Staatseigenthum einzuverleiben seien." Noch wurde bemerkt: daß die Betriebskosten „um eine für den Lebensunterhalt des Unternehmers zu fixirende Summe vermehrt" werden müßten, denn bei der Revision der Pollinischen Bücher hatte sich der vom Ausschuß lobend erwähnte Umstand herausgestellt: „daß der Unternehmer *sich nicht etwa ein*, im Gagen- oder Unkostenconto gebuchtes *Gehalt berechnet* und dadurch die Ausgaben scheinbar erhöht" habe. Würde — fuhr der Ausschußbericht fort — das Theatergebäude gegen Uebernahme der Hypotheken und gegen staatsseitige Auszahlung der statutengemäß zu amortisirenden Actien vom Staate erworben,[1] das

[1] Ueber die Verhältnisse der Stadttheatergesellschaft wurde nach deren letzter Bilance (ult. August 1877) folgendes mitgetheilt. Das Actiencapital betrug (260 Actien à Mk. 3000) . . . . Mk. 780,000
Hypothekschulden . . . . . „ 225,000
mit welchem Betrage von . . . . . Mk. 1,005,000
das Theatergebäude mit seiner ganzen Ausstattung unter den Activen aufgeführt war. Außerdem hatte die Gesellschaft in Casse und Portefeuille ca. Mk. 68,000, wovon ca. 46,000 dem Reservefonds gehörten. Die *Ausgaben* der Gesellschaft hatten ungefähr betragen:

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Inventar für ca. 175,000 Mk. — seinen Buchwerth[1] — hinzugekauft, dagegen der Reservefonds der Stadttheatergesellschaft nebst deren Forderungen an V. Pollini[2] auf den Staat übertragen, so dürften die jährlichen Ausgaben des letzteren für das Stadttheater, einer Wahrscheinlichkeitsberechnung zufolge,[3] sich belaufen „auf ca. Mk. 43,000, oder unter Abzug der Restaurationspacht auf Mk. 37,000, welche sich nach vollständiger Amortisation des Actien-Capitals auf Mk. 28,000 vermindern würden." So weit möglich, müßte diese Ausgabe jährlich durch die Pacht gedeckt werden; dieselbe würde „dem Staate wenigstens in regelmäßigen Zeiten eine Verzinsung des staatsseitig investirten Capitals gewähren." Auf der anderen Seite „könnte der Staat nie mehr, als die Pacht einbüßen, da der Betrieb immer für alleinige Rechnung des Unternehmers zu gehen hätte, der natürlich nach Zahlung der Pacht

Hypothekzinsen	Mk.	9,000
Assecuranz	„	7,000
Gehälter und Löhne	„	5,000
Reparaturen u. s. w.	„	10,000
Diverses	„	2.500
	Mk.	33,500

Die Einnahmen betrugen:

Pacht des Directors	Mk.	36,000.—
Pacht der Restauration	„	6,000.—
Tantième des Directors	„	21,636.88
	Mk.	63,636.88

1 Vergl. oben, S. 634, Anmerkung.

2 Mk. 66,430. 78 Pf.; vergl. oben, S. 634. Anmerkung.

3 Der Ausschußbericht sagte: „Wie groß der Zuschuß sein wird, welchen der Staat auf solche Weise höchstens für das Theater zu zahlen haben würde, läßt sich, da nicht feststeht, wie hoch der Kaufpreis für das Gebäude und Inventar sich belaufen wird, zur Zeit nicht genau feststellen." Der Bericht nahm an: „daß jährlich 3 Actien à 3000 Mk. amortisirt würden, daß für Hypothekzinsen, Assecuranz, Reparaturen u. s. w. jährlich circa Mk. 26,000 zu verausgaben seien, und daß der Ankauf des Inventars ca. Mk. 175,000, also zu 4½ % jährlich Mk. 7875 erfordern würde." So gelangte er zu den oben mitgetheilten Summen.

auch etwaige höhere Einnahmen für sich beziehen würde." Der Ausschuß meinte: „eine Beihilfe in der befürworteten Weise gehe über die Grenzen der staatlichen Aufgaben nicht hinaus;" dagegen wollte er an der Bedingung festgehalten wissen: „daß für regelmäßige Vorstellungen namentlich classischer Werke des Dramas und der Oper zu erheblich ermäßigten Preisen Sorge getragen werde."

Diesen Vorschlägen trat die Bürgerschaft in einer schwach besuchten Sitzung (der letzten vor den Ferien) mit Stimmenmehrheit bei; am 29. Juli 1878 beschloß sie: „den Senat zu ersuchen, unter den angeführten Modalitäten Verhandlungen über den Ankauf des Theaters und des Inventars einzuleiten." 1878, 29. Juli.

Auch der Senat, an den sonach die Angelegenheit gelangte, war nicht der Ansicht: daß dieselbe überhaupt gar nicht vor sein Forum, sondern lediglich in das Gebiet privater Dinge gehöre. Jeder andere Einwohner Hamburgs wäre erstaunt, entrüstet zurückgewiesen, hätte er sich beigehen lassen, für Privatzwecke den Staat anzusprechen; die Finanznöthe des Privatmanns Pollini galten ohne Weiteres als Sache der Republik! Gleich der Bürgerschaft war der Senat bereit, ihnen von Staatswegen abzuhelfen, nur zauderte er zum Glück, dem Gemeinwesen kurzer Hand die Last eines „Staatstheaters" aufzubürden, wie es Diejenigen am eifrigsten wünschten, deren Urtheil unter dem Einflusse persönlicher Motive stand. Am 13. November 1878 kam der Bürgerschaft eine „Erwiederung des Senates" zu, welche den Plan, das Stadttheater nebst dem Inventar staatsseitig anzukaufen, verwarf, und auf veränderter Grundlage neue Vorschläge machte. Vor Allem sollte vermieden werden: „den Staat in allzu enge geschäftliche Verbindung mit dem Stadttheater zu bringen, damit nicht aus diesem ersten Schritte dereinst unliebsame Consequenzen sich ergäben;" ausgesprochener Maßen wollte der Senat „vom Wege der Subvention sich nicht auf den dornenvollen Weg der staatsseitigen Theaterverwaltung drängen lassen." Der Form nach 1878, 13. Novbr.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

sollte diese Subvention sogar eine „indirecte" sein, d. h. sie sollte nicht unmittelbar an den Pächter der Bühne, sondern mittelbar an die Gesellschaft der Actionäre des Stadttheaters abgeführt werden; es schien dem Senate „zweckmäßig", diese Gesellschaft „in Wirksamkeit zu erhalten, in ihr ein Mittelglied zwischen dem Uebernehmer und dem Staate zu besitzen und dadurch eine immerhin bedenkliche directe Einmischung des Staates in die Theaterverwaltung zu vermeiden." Den Gedanken: durch Abkauf des Inventars dem Director einen großen Betriebsfonds zu verschaffen, griff der Senat jedoch auf; so kam er zu Vorschlägen, deren wesentlicher Inhalt Folgendes war:

„I. Die Stadttheatergesellschaft erwirbt das Bühneninventar[1] und emittirt zur Beschaffung der für diesen Zweck erforderlichen Geldmittel eine Prioritätsanleihe von Mk. 150,000. Diese Summe giebt der Staat al pari leihweise gegen 4 Procent Zinsen her, wofür ihm das gesammte Vermögen der Gesellschaft verpfändet wird. Die allmähliche Amortisation der Anleihe geschieht durch die Ueberschüsse der Gesellschaft, deren Jahres-Abrechnung, gleich derjenigen des Pächters, der Revision durch die Finanzdeputation unterliegt.

II. Der Staat bewilligt der Gesellschaft vom 1. Januar 1878 an vorläufig auf fünf Jahre neben dem Theater bisher gewährten Unterstützungen einen jährlichen Baarzuschuß von Mk. 30,000.

III. Die Gesellschaft schließt einen neuen, vom Senate zu genehmigenden Pachtvertrag vorläufig von fünfjähriger Dauer auf folgender Grundlage: Der Pächter zahlt für Theatergebäude und Inventar eine feste Pacht von Mk. 10,000 jährlich, ist verpflichtet, das Inventar durch Neuanschaffungen, welche Eigenthum der Gesellschaft werden, zu erhalten bezw. zu ergänzen, und berechtigt, für seine Bemühungen als Director ein Honorar von Mk. 15,000 in seine Jahres-Abrechnung aufzunehmen. Er darf die Eintrittspreise ohne Erlaubniß der Gesellschaft nicht erhöhen, während diese verlangen kann,[2] daß Einmal

[1] „Zu einem werthsteienden Preise", sagte die „Erwiederung". Den Kaufvertrag hatte der Senat zu genehmigen.

[2] „Kann" —! Nicht „muß". Nur „berechtigt" ist die Gesellschaft: ermäßigte Vorstellungen zu verlangen, keineswegs verpflichtet. Vermöge der

wöchentlich Vorstellungen zu namhaft ermäßigten Preisen stattfinden. Die Höhe dieser Preise bestimmt die Gesellschaft." XV. Rückschau. Ausblick.

Durch diese Maßregeln glaubte der Senat, das Gespenst des Deficits so gründlich vom Stadttheater zu bannen, daß er abermals den schönen Traum von „Ueberschüssen" träumte, in der „Erwiederung" nur von solchen redete und sie schon vertheilte. „Es steht zu erwarten," sagte er mit Bestimmtheit, „daß bei rationellem Theaterbetrieb und bei Wiederkehr normaler Zeiten der Pächter aus seinem Betriebe namhafte Ueberschüsse wird erzielen können, von denen ihm drei Fünftel zufallen, während zwei Fünftel in die Casse der Stadttheatergesellschaft fließen, um daraus in gleichen Raten die Amortisation der Stammactien und der Prioritätsschuld successiv zu bewirken." 1873–1877.

Mit der Theatergesellschaft (und durch dieselbe mit B. Pollini) hatte der Senat sich über die obigen Vorschläge verständigt; nur die Bürgerschaft mußte sie noch genehmigen. Der Antrag: dies zu thun, ward bereits auf die Tagesordnung der Sitzung vom 20. November 1878 gestellt — ehe die öffentliche Meinung Zeit gehabt, sich über die neue Wendung der Dinge zu klären. Von der Mehrheit der Bürgerschaft war indeß ein Widerspruch gegen den Senatsantrag nicht zu erwarten; ihre ursprünglichen Beschlüsse hatten ja dem Staate noch weit höhere Opfer zugemuthet, wenn auch Dasjenige, was jetzt vorläufig verlangt wurde, sich noch immer auf fast eine halbe Million Mark[1] belief, das Darlehen von 150,000 Mk. außer Anschlag 1878, 20. Novbr.

unglücklichen Wahl dieses „kann" wurde nicht einmal die einzige Gegenleistung gesetzlich gesichert, welche das Theater für die ihm gezahlten Unsummen erfüllen sollte!

[1] Genauer: a) bisher schon gewährte Unterstützungen: jährlich rund 67,000 Mk. (vergl. oben S. 621 fg.); b) neu beantragte 30,000 Mk. jährlich, vorläufig von 1878—82; diese zwei Summen, multiplicirt mit 5, als der Zahl der Jahre, ergeben rund 485,000 Mk. mindestens. Auch ist doch gar sehr in Anschlag zu bringen, daß der Staat sich nachsichtsvoll herbeiließ: die früher bewilligten Vergünstigungen nicht zurückzuziehen,

XV. Rückschau. Ausblick, 1873–1877.

gelassen. Und solche Summe als „mäßige Aufwendung“ zu bezeichnen, fand der Senat den Muth! Er fand ihn in Zeiten, von denen er selbst mit gelinden Worten hervorhob: „sie muntern zu anderen, als unerläßlichen Ausgaben nicht eben auf;“ er fand ihn angesichts des Umstandes, daß der Staatshaushalt für 1879 bei einer Schuldenlast von rund 130 Millionen Mark ein Deficit aufwies, welches auf mehr als zwei Millionen geschätzt war!

Und doch — sollte der Senat das Wohl der Steuerzahler schärfer im Auge haben, als die Repräsentanten der Steuerzahler selbst? War es nicht die eigentliche Pflicht der Bürgerschaft, „andere, als unerläßliche Ausgaben“ standhaft abzuwehren? Aber die Mehrheit dieser merkwürdigen Volksvertretung dachte anders; die schroffste Willkür eines unumschränkten Despoten hätte den „Unterthanen“ nicht prompter das Fell über die Ohren ziehen können, als hier ein demokratisches Regiment die Mitbürger um Hunderttausende erleichterte. Nach Debatten von erschreckender Inhaltlosigkeit, unerfreulich überdies durch einen Ton, für den sich öffentliche Redner immer zu vornehm halten sollten,[1] wurde der Senatsantrag am 27. November 1878[2] so gut wie unbedingt angenommen; ein Amendement setzte nur fest: „daß zur Vertretung der staat-

1878, 27. Novbr.

obwohl die Bedingungen, unter denen er sie gewährt hatte, einseitig verletzt wurden. 1873 war bündig ausgemacht: als Aequivalent für die Leistungen des Staates werde dieser nach einer bestimmten, genau zu berechnenden Frist das Schauspielhaus kostenlos und schuldenfrei zum Eigenthum erhalten (vergl. S. 612). Hiervon war nun gar keine Rede mehr; der Staat fügte sich gelassen in das Unvermeidliche und — griff noch obendrein in den Säckel!

[1] Leider ist dieser Ton weiter verbreitet, als in Hamburg allein; sogar auf der Tribüne des Reichstags fallen oft Worte, deren Würdelosigkeit nur zu sehr an die Bierstube und das darin herrschende Knotenthum erinnert. Die Debatten der Hamburger Bürgerschaft vom 20. u. 27. Nov. 1878 arteten hie und da fast zum Gezänk über die Theaterfrage aus; wollten die Redner der Majorität, welche das Wortgefecht am erbittertsten führten, stichhaltige Gründe für die Güte ihrer Sache durch Grobheiten ersetzen?

[2] Acht Tage zuvor war die Berathung durch Vertagung unterbrochen.

lichen Interessen bei der Stadttheatergesellschaft ein Delegirter der Finanzdeputation abgeordnet werde, welcher zu jeder Sitzung des Verwaltungsrathes einzuladen und mit dem Rechte des suspensiven Veto bekleidet sei." Das Stadttheater stand damit an einer Wendung von solcher Wichtigkeit, daß man es billigen wird, wenn seine äußeren Schicksale bis zum Eintritt dieser Wendung hier in Betracht gezogen wurden.

In der entscheidenden Bürgerschaftssitzung (27. November 1878) wurden die Stimmen von 36 Mitgliedern nicht abgegeben; 33 stimmten gegen, 127 für den Antrag des Senats:[1] so groß war die Zahl Derer, welche durch ihr Votum irriger Weise „der Kunst" zu dienen meinten, während sie in Wahrheit jene Hunderttausende lediglich zur Befriedigung der „enorm hohen Ansprüche einzelner Künstler" hergaben; der Senatsantrag selbst liefert den Beweis für diese Behauptung. „Der Staat bin ich!" — der Beherrscher eines Bühnenstaates darf das mit Recht von sich sagen. „Die Kunst" an einer Theaterunternehmung ist der Director;[2] je nach dem Geiste, worin er sein Gewerbe treibt, wird er es veredeln oder herabziehen, denn er entwirft das Repertoire, er entscheidet über die Annahme neuer Stücke, er beruft Gäste, er stellt die Interpreten des Dichtwerks an. Als Oberhaupt des Kunstkörpers muß er für diesen sorgen und sinnen, wenn die Mitglieder an nichts, als an ihre Aufgaben zu denken brauchen

[1] Eine Notiz der Hamburger Nachrichten vom 26. November 1878, Abendausgabe, empfahl es „der Beachtung", daß der Senatsantrag in Sachen des Stadttheaters „denjenigen Privatpersonen, welche unter dem Namen von Actionären Eigenthümer des Schauspielhauses seien, eine nicht zu unterschätzende Unterstützung gewähre, und daß deshalb wohl schon der Anstand gebiete, daß die Actionäre bei Entscheidung der Frage: ob sie vom Staate Unterstützung erhalten sollten, jeder Einwirkung, also auch der Abstimmung sich zu enthalten haben." Ob diese Enthaltsamkeit geübt wurde —?

[2] Seine Wesenheit drückt der jeweiligen Epoche eines Theaters ihren Stempel so deutlich auf, daß z. B. jeder Abschnitt der vorliegenden Darstellung den Charakter des Principals unverkennbar wiederspiegelt.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

oder feiern. Bei jeglichem Verhältniß des bürgerlichen Lebens in der ganzen Welt würde nun ein solches Oberhaupt naturgemäß am reichlichsten besoldet werden; in der verkehrten Welt der Coulissen stehen die natürlichen Proportionen auf dem Kopfe, und indeß B. Pollini die „Ansprüche einzelner Künstler" in jeder Saison mit 48,000, 24,000, 33,000 ꝛc. Mk., überdem mit Benefizen, Spielhonoraren, Sommergagen und Gratificationen befriedigt, räumt er das Ungerechtfertigte solcher Ansprüche schweigend dadurch ein, daß er selbst sie nicht erhebt, sondern sich jährlich mit 15,000 Mk. begnügt. Das ist die Summe, welche „der Kunst" am Theater zugewiesen ist, insofern der Senat mit Fug und Recht glaubte: die „Personification der Kunst" sei damit angemessen honorirt.[1] Die Normirung des Directorialgehaltes schließt eine vernichtende Kritik der Unbilligkeit von Gagen in sich, deren Höhe der Krebsschaden des Institutes ist; würden sie — wie bei anderen Unternehmungen ähnlicher Art — nach Maßgabe der Gage des Directors festgesetzt, so wäre dieser nicht in den Fall gekommen, um Staatshilfe petitioniren zu müssen.

Damit sollen natürlich 15,000 Mk. an und für sich keineswegs als gering bezeichnet sein. Im Gegentheil! Es zeugt von unverhältnißmäßiger Freigebigkeit des Senates,[2] dem Bühnenpächter bei Bestimmung der Höhe seiner Bezüge als festen Ertrag seines Gewerbes eine Summe anzuweisen,

[1] Es versteht sich, daß hier nicht in Betracht gezogen werden kann: ob der Pächter durch die Gunst des Glückes möglicherweise mehr zu gewinnen im Stande sei. „Namhafte (!) Ueberschüsse" zu verrechnen, ehe dieselben gemacht sind, an ein Deficit aber gar nicht zu denken, muß dem Hamburger Senate überlassen bleiben.

[2] Diese Freigebigkeit tritt um so greller ins Licht, wenn man erwägt: daß der Senat bei seiner Berechnung der Einkünfte des Pächters neben dem staatsseitig normirten Fixum doch obendrein an die „namhaften Ueberschüsse" dachte, die zu „erwarten" seien. Er glaubte an solche Ueberschüsse, und entschied sich gleichwohl für 15.000 Mark.

hinter welcher diejenigen Jahreseinkünfte weit zurück bleiben, deren Bestimmung dem Senate sonst obliegt. Wenn (neben schwerwiegenden älteren Vergünstigungen!) dem Theater jährlich 30,000 Mk. Baarzuschuß, wovon die Hälfte dem Schauspielprincipal zufällt, aus der Staatskasse dargereicht werden, so steht diese Summe in schreiendem Widerspruch mit Allem, was derselben Staatscasse anderweit entfließt. Sie zahlt an Männer, denen wirklich, und nicht nur vermeintlich die Pflege höherer Bildung übergeben ist, nicht die Hälfte jener 15,000 Mk.; ein Gymnasialprofessor wird mit 7200 Mk. abgefunden. Aehnlich so auf anderen Gebieten des öffentlichen, des Kunst- und wissenschaftlichen Lebens. Der Schulrath bezieht jährlich 8640 Mk., der Director des Gewerbemuseums 8000 Mk., der Münzdirector 9000 Mk., der Oberstaatsanwalt 11,520 Mk., der Director der Navigationsschule 6048 Mk., der Oberingenieur, der Wasserbaudirector 11,520 Mk., ebensoviel der Medicinalrath. Nicht einmal alle Senatoren stehen dem Theaterpächter hinsichtlich der festen Einnahme gleich; selbst der Hanseatische Ministerresident in Berlin erhält von Hamburg nur 16,200 Mk. Die Stadtbibliothek — sie, welche Bildungszwecken grade im höchsten Maße dient! — muß sehen, wie sie mit 9000 Mk. auskommt, welche die Republik laut Staatsbudget jährlich „für Bücher" übrig hat; und finden etwa die anderen Künste in Hamburg bei der Regierung stets eine liebevoll geöffnete Hand? Hat der Staat zu Gunsten der Sculptur die Ehrenpflicht eingelöst, seinen großen Todten, Klopstock und Bach, Denkmäler zu errichten? Werden junge Maler, junge Musiker auf Staatskosten ausgebildet? Hat Hamburg seinen Staatspreis für hervorragende Werke der Dichtkunst, wäre er auch nur so karg bemessen, wie etwa der Berliner Schillerpreis?

Alle diese Fragen sind zu verneinen; das Räthsel der einseitigen Verhätschelung des Theaters bleibt ungelöst. Fast sollte man an einen Zauber glauben, der von der bunten Welt der Lampen ausgehe und selbst bedächtige Männer verwirrend

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

umstricke. Hineingerissen in den Wirbel dieser verkehrten Welt, setzen sie jede Rücksicht auf die wirkliche so vollständig aus den Augen, daß z. B. am 20. November 1878 die Hamburger Bürgerschaft schon Anträge billigen sollte, welche die vorläufig auf fünf Jahre gewährten Vergünstigungen dem Theater auch nach Ablauf dieser Frist so gut wie unverbrüchlich zugesprochen hätten.[1] Es ist vorgekommen, daß man im Schooße der Regierung Hamburgs erbittert gestritten hat: ob geringe Pensionen greiser Emeritirten um hundert oder einige hundert Mark jährlich zu erhöhen seien; hier wurde, als ob es nichts, als ob es eine Nebensache wäre, mit Millionen gespielt. Denn die am 27. Novbr. 1878 dem Theater „vorläufig" angewiesenen Hunderttausende mit Grazie in infinitum fortbezahlen, führt dahin, daß am 3. Mai 1927 das hundertjährige Jubiläum der Bühne nicht begangen wird, ohne daß dieselbe runde fünf Millionen Mark aus Staatsmitteln verschlungen hat. Das erinnert an eine Berechnung über das Hoftheater in Coburg, welche bei dessen goldenem Jubiläum (1. Juni 1877) angestellt wurde; Herzog Ernst I., der dasselbe begründet, verkaufte 1834 einen Theil seines Länderbesitzes, das 12 Quadratmeilen große Fürstenthum Lichtenberg, um zwei Millionen Thaler an Preußen. Als nun das Hoftheater seinen Jubeltag feierte, zeigte sichs, daß es seither just jene 2 Mill. Thaler gekostet hatte; ein ganzes Fürstenthum war verjubelt. Ob die Regierung Hamburgs ihren Bürgern gegen-

[1] Der Antrag, welcher später zurückgezogen wurde, weil die Genehmigung des Senates zu demselben nicht zu erwarten war, wollte den Vorschlägen der „Erwiederung" vom 13. November 1878 nur beistimmen, wenn „zwei von der Bürgerschaft jedesmal auf 5 Jahre, zuerst für die Zeit bis Ende 1882, zu erwählende Delegirte zur Vertretung der staatlichen Interessen bei der Stadttheatergesellschaft dem Verwaltungsrathe der letzteren beigeordnet würden." Danach sollte man glauben, die Clausel der „vorläufigen" Bewilligung der bekannten Unsummen sei eitel Spiegelfechterei, und es sei im Stillen längst beschlossen: dieselben 1882 ohne Weiteres wiederum zu bewilligen.

über die schwere Verantwortung übernehmen will, mit Staatsgeldern zu schalten, wie in Coburg mit Geldern aus der Schatullkasse — deren Verwendung ja keinen Dritten zu kümmern hat — geschaltet worden, entscheidet die Zukunft; über sie zu räthseln, ist nicht die Aufgabe des Historikers. Er soll nicht vorschauen in die Zeiten; ein „rückwärts gewendeter Prophet," blickt er der Vergangenheit zu, und die jüngsten Jahre des Hamburger Stadttheaters boten zum Glück noch manches Erfreuliche. Sehr zufrieden zeigten sich die weitesten Kreise mit der Renovirung des Gebäudes; dasselbe nach der Vollendung des Umbaus zu besichtigen, wurden die Vertreter der Hamburger Presse in den ersten Tagen des September 1874 eingeladen. Sie versammelten sich Sonntags am 6. September im Theater, wo der neue Director, sowie der Architect Haller sie empfing; letzterer führte die Gäste überall umher und erläuterte die Fülle der Neuerungen mit erklärenden Worten. Hören wir, welche Eindrücke einer dieser Literaten gewann; „die stylvolle und mächtige Front des Hauses ladet" — sagte der Abgesandte der Hamburger Nachrichten[1] in deren Feuilleton vom 8. September 1874 — „schon von der Straße her zum Eintreten; die ersten Schritte hinein bringen uns in eine schöne, künstlerisch geschmackvoll ausgestattete Umgebung. Zuerst überrascht die große Eingangshalle mit ihren an beiden Seiten angebrachten breiten Steintreppen, deren schöne, freie Führung (bis an den zweiten Rang und zu dessen großem Saale) ein einfach gehaltenes, aber würdiges Treppenhaus bildet. Die untere Eingangshalle selbst, von der die Zugänge nach dem Parket und dessen Logen führen, ist mit ihren Säulenpaaren und in dem bescheidenen Glanze ihrer Färbung ein Cabinetsstück baukünstlerischen Geschmacks. Diesem Raume entspricht an Ausdehnung der darüber liegende Saal des zweiten Ranges. Beide großen Räume eignen sich trefflich zu gemüthvollem Zu-

1874, 6. September.

[1] A. F. Riccius.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

sammentreffen während der theatralischen Pausen; sie erfüllen die Zwecke eines Foyers. Dazu eignen sich auch die an den Seiten zu Sälen sich erweiternden Corridore des ersten Ranges und des Parkets. Die zugefügten Parketlogen veranlaßten eine Tieferlegung des Parkets und demgemäß auch der Bühne; beide aber correspondiren in ihren Höhenverhältnissen viel besser, als früher. Das zwischen Bühne und Parket befindliche (erweiterte) Orchester liegt ebenfalls tiefer, als früher; der Baumeister hat durch die — nach den Gesetzen des Resonanzbodens der Saiteninstrumente erfolgte — Construction des Bodens vom Orchester die Schallausgabe desselben zu steigern gesucht." Als sehr zweckmäßig wurde die an den Seitenwänden unter dem Plafond — also in unmittelbarer Nähe der Gallerie — angebrachte Ventilations-Vorrichtung gerühmt; in summa hatte „Herr Haller die ihm übertragene schwierige Aufgabe mit der höchsten Tüchtigkeit eines erfahrenen Praktikers und dem überlegenen Geiste eines Künstlers gelöst, der dem Nützlichen das Schöne anzufügen versteht; wo es früher häßliche Winkel oder verstäubte Räume gab, erfreuen jetzt weite, behagliche Säle und Gänge und der Glanz der Farben in denselben; die schöne Ausstattung durch Zeichnung und architektonischen Schmuck sind ganz dazu angethan, die heitere Stimmung zu erhalten, welche man in einen der Verehrung der Musen geweihten Tempel mitbringen soll." Diesem Berichte ist nur noch hinzuzufügen, daß der Hauptvorhang, welcher in der Mitte Arion auf einem Delphin sitzend und die Leyer schlagend darstellt, der alte geblieben, aber aufgefrischt war. Neben demselben erblickte man noch zwei andere Vorhänge, beide neu gefertigt: einen zwischen den Aufzügen fallenden weißen mit rother und goldener Verzierung, und einen bei Verwandlungen die Scene schließenden grünen, dessen Malerei eine von beiden Seiten zurückgeschlagene Gardine vorstellte.

Der charakteristische Hauptschmuck des Zuschauerraums, die freiliegenden Logen — Schinkels geniale Idee — blieb

unverändert; doch wurden hinter den Logen (die große Mittellege ausgenommen) kleine, nach dem Foyer führende Zimmer angelegt, wo die Besucher in den Zwischenacten rasten, ihre Garderobe, ihr Opernglas verwahren konnten u. s. w. Manche dieser Zimmerchen wurden möblirt, um in den Pausen als Salon zu dienen.

1874. 16. Septbr.

Das so umgebaute Schauspielhaus ward am 16. Septbr. 1874 mit Richard Wagners „Lohengrin" aufs neue eröffnet; der Oper ging ein von R. Löwenstein gedichteter, vom Regisseur W. Hock gesprochener Prolog, diesem aber, wie am 3. Mai 1827, Webers Jubel-Ouverture voran. Außen wie innen strahlte das Gebäude in einem Lichtmeer; der Zuschauerraum war überfüllt von einer froh bewegten, mit festlicher Kleidung angethanen Menge. Die Brüstungen der Logen boten einen freundlichen Anblick dar, denn der neue Director hatte auf denselben vor jedem Platze einen Blumenstrauß niederlegen lassen. Freudig vernahm man das in dem Prologe enthaltene Gelübde:

„Hier soll man treu den lichten Geistern fröhnen,
Drum laßt mit diesem Spruch das Haus mich weih'n:
Es soll allein des Wahren, Guten, Schönen,
Der Anmuth und des Friedens Tempel sein!"

1874. 17. Septbr.

Der zweite Abend (17. September 1874) brachte Shakespeares „Julius Cäsar"; die Einnahmen der ersten beiden Wochen belief sich auf rund 12,000 Thaler.

Der erneute Aufschwung des Hamburger Stadttheaters kam sehr bald den Künstlern zu gute, und zwar nicht nur den am Institute selbst Beschäftigten, sondern der Gesammtheit. Diese hatte sich im Jahre 1871 zu einem Verbande geeinigt, welcher als „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger" im Wesentlichen dem Ziele zusteuerte, das einst die Perseverantia sich gesteckt hatte, nämlich: invaliden Theatermitgliedern Ruhegehälter zahlen zu können. Einige Angehörige des Stadttheaters zu Hamburg hatten nicht sobald den beständig regen

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Wohlthätigkeitssinn der Bevölkerung wahrgenommen, als sie eilten, denselben auch für jene „Genossenschaft“ in Anspruch zu nehmen. Willig gingen die Hamburger auf diese Absichten

1876, April.

ein, und am 26., 27. und 28. April 1876 ward im Sagebielschen Saale ein „Bazar“ abgehalten, der zu den großartigsten Unternehmungen solcher Art gehören dürfte, welche vielleicht je zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet worden. Die reine Einnahme betrug 59,000 Mk. Einen Bericht, worin der Gönner und Gönnerinnen des „Bazars“ aus allen Kreisen Hamburgs dankbar gedacht wurde, veröffentlichte der Genossenschaftsalmanach auf 1877; unter den Künstlern war es besonders der Opernsänger Dr. Krückl, der sich Verdienste um das

1878, 15. April.

Werk erwarb. Auf seine Anregung trat ferner am 15. April 1878 ein „Verein zur Ausbildung armer Schauspieler-Kinder“ ins Leben, der u. A. die Errichtung eines Waisenhauses für seine Schutzbefohlenen ins Auge faßte. Wohl nicht zufällig keimte auch dieser Gedanke grade in dem wohlthätigen Hamburg auf.

Die seit dem 16. September 1874 gewonnenen künstlerischen Ergebnisse zu prüfen, wäre ungehörig; sie sind nicht abgeschlossen, entziehen sich mithin der historisch-kritischen Betrachtung. Nur des Umstandes sei gedacht, daß am 19. April

1877, 19. April.

1877 zum ersten Male ein Kronprinz des Deutschen Reiches das Hamburger Stadttheater betrat; der Sieger in so mancher Schlacht, Friedrich Wilhelm von Preußen, verweilte in der Hansastadt und beehrte auch das festlich geschmückte Schauspielhaus mit seinem Besuche. Als Galavorstellung war „Die Königin von Saba“, große Oper in vier Aufzügen von Carl Goldmark, gewählt.

1877, 3. Mai.

Vierzehn Tage später, Donnerstags am 3. Mai 1877, wurde das fünfzigjährige Jubiläum des Gebäudes festlich begangen. Wiederum ging „Egmont“ zur Feier des Tages in Scene; um die Weihe desselben zu erhöhen, war der Capellmeister C. A. Krebs aus Dresden eingeladen, Beethovens Musik zu Goethes

Drama zu leiten. Der Zettel[1] verkündigte dabei ungenau: Krebs habe die Musik zu „Egmont" auch 1827 dirigirt.

Schon der Morgen des Jubiläumstages sah eine Feier; um 10½ Uhr früh hatten sich die Administratoren der Schröderschen Pensionscasse, der Verwaltungsrath der Stadttheatergesellschaft, der Director Pollini u. A. im reich mit Flaggen

[1] Er lautete:

„Bei festlich geschmücktem und beleuchtetem Hause:

Fest-Vorstellung

zur fünfzigjährigen Jubelfeier des Stadttheaters.

Egmont.

Trauerspiel in 5 Aufzügen von Goethe. Musik von L. van Beethoven.

Dirigent: Der königlich sächsische Hof-Capellmeister Herr Carl Krebs, welcher am Eröffnungstage des Stadttheaters vor fünfzig Jahren ebenfalls die Musik zu Goethes „Egmont" dirigirte.

Personen:

Margarethe von Parma, Regentin der Niederlande	Fr. Schönfeldt.
Machiavelli, ihr Geheimschreiber	Hr. Herrmann.
Graf Egmont, Prinz v. Gaure	Hr. Barnay.
Wilhelm von Oranien	Hr. Arnau.
Herzog von Alba	Hr. Friedmann.
Ferdinand, sein natürlicher Sohn	Hr. Schönfeldt.
Richard, Egmonts Geheimschreiber	Hr. Hillmann.
Silva, Gomez } unter Alba dienend	Hr. Mehring. Hr. Goerz.
Klärchen, Egmonts Geliebte	Frl. Ellmenreich.
Ihre Mutter	Fr. Scholz.
Brackenburg, ein Bürgerssohn	Hr. Horvath.
Vansen, ein Schreiber	Hr. Golden.
Soest, Krämer Jetter, Schneider Zimmermann Seifensieder } Bürger von Brüssel	Hr. Müller. Hr. Schindler. Hr. Kinder. Hr. Oppmar.
Buyk, Soldat unter Egmont	Hr. Winds.
Ruysum, Invalide und taub	Hr. Ockert.

Volk, Gefolge, niederländische und spanische Soldaten.

Hierauf Epilog, gedichtet von Dr. Rudolf Löwenstein, gesprochen von Herrn W. Hock. Großes Tableau."

Neben diesem Zettel war derjenige vom 3. Mai 1827 wieder abgedruckt.

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

und Laubgewinden verzierten Theatergebäude eingefunden, um im Foyer des ersten Ranges zwei Tafeln zum Gedächtniß der Wohlthäter der Pensionscasse einzuweihen. Diese Tafeln — jede mit dem Brustbilde Schröders geschmückt — zeigten folgende Namen:

1831. Frau Friedr. Ludw. Schröder Wwe. geb. Hartt.
1854. Frau Sophie Hesse.
1865. Herr F. Traun.
1866. Herr Carl Heine.
1868. Frau Dr. A. M. de Chaufepié.
1869. Herr Joh. Peter Hoop.
1870. Herr Wilh. Droege.
1870. Herr Consul Aug. Jos. Schön.
1871. Frau Ministerresident Godeffroy.
1871. Herr H. M. C. Hochgreve.
1871. Herr Oberalter Joh. Chr. Hinsch.
1872. Herr Joh. Chr. Sprinkhorn.
1874. Frl. Anna Marie Becker.
1876. Frl. Kath. Magdal. Becker.
1876. Herr Lucas Schlüter.
1876. Herr Julius Rée.
1876. Herr Consul F. Laciß und Gemahlin.

Die Unterschrift — anscheinend die Leistung eines kleinen Jungen — lautet:

„Verzeichniß der Wohlthäter der Friedr. Ludw. Schröderschen Pensions-Anstalt des Stadttheaters durch Legate und Geschenke von Mk. 1000 angehend."

Nach der Einweihung jener Tafeln übergab der Vorsitzende des Verwaltungsrathes der Stadttheatergesellschaft, Syndicus Dr. Merck, dem Director Pollini als Zeichen der Anerkennung seines bisherigen Wirkens im Namen der Actionäre das Ehrengeschenk einer silbernen Kanne nebst silberner Schale.

Am Abend erweckte das Erscheinen des greisen C. A. Krebs, der sein Dirigentenpult mit Blumen und Lorbeerkränzen ganz

beladen fand, das nächste und wärmste Interesse; dann ward die Festvorstellung des „Egmont", sorgsam vorbereitet, mit reger Theilnahme angeschaut. Dem Drama folgte ein Epilog von R. Löwenstein, gesprochen vom Regisseur Hock; zum Schluß enthüllte sich ein Tableau: das Stadttheater, von einer nordlichtartigen Aureole überleuchtet; im Vordergrunde lebende Bilder, aus verschiedenen charakteristischen Figuren der bedeutendsten Opern und Dramen zusammengesetzt. Nach Beendigung der Vorstellung musicirte das Orchester auf dem Balkon des Theaters, während bengalische und elektrische Lichter das Gebäude und die Straße mit ihrer großen Menschenmenge beleuchteten.

Zur Erinnerung an den Tag ließ B. Pollini ein Gedenkblatt in Steindruck anfertigen; es zeigte oben links das alte Ackermann-Schrödersche Theater, rechts das neue von 1827, in der Mitte das neue, wie es 1874 umgebaut worden. Am Rande links standen in Arabesken folgende Namen verstorbener Directoren des Institutes: Schmidt, Lebrun, Cornet; die Namen: Mühling, Wurda, Herrmann, standen rechts. Oben sah man die Namen Schröders und Herzfelds, unten ein photographisches Brustbild B. Pollinis. Die Zahlen **1827** und **1877** waren passend über den Zetteln des „Egmont" vom 3. Mai jener beiden Jahre angebracht; diese Zettel füllten die Hauptfelder des Blattes.

Von Angehörigen der Bühne, welche am 3. Mai 1827 mitgewirkt hatten, lebten außer C. A. Krebs noch drei: J. Ch. Gloy, Caroline Lebrun und Therese Peche. Letztere ließ am 3. Mai 1877 folgenden telegraphischen Gruß aus Wien nach Hamburg gelangen:

„Herzlichen Glückwunsch sendet der Direction und dem Capellmeister Krebs das Klärchen vom 3. Mai 1827.

v. Jauzat-Peche."

Außerdem traf eine telegraphische Depesche Josef Tichatschecks ein, worin der Künstler an die ihm in Hamburg so oft zu

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Theil gewordene herzliche Aufnahme dankbar erinnerte und gute Wünsche für das Gedeihen des Stadttheaters aussprach.

Den genannten Mitgliedern von 1827, die 1877 noch am Leben waren, reihten sich einige an, welche nicht in der Eröffnungsvorstellung beschäftigt gewesen, so z. B. Frau Elisabeth Schmidt-Schröder, als letzte Tochter der großen Tragödin verwittwet in Coburg lebend; ferner der Inspicient Carl Friedrich Wiemann, am 12. November 1812 zu Hamburg geboren; sodann Bernhardine Ida Softmann, geboren am 30. August 1805 zu Hannover, seit 1855 im Ruhestande und Conventualin des Reformirten Stiftes. Am 13. October 1826 hatte sie als Louise in „Armuth und Edelsinn" die Bühne Hamburgs zuerst betreten; mit kurzen Unterbrechungen gehörte sie derselben beständig an, immer in bescheidener Stellung (lange im Chor), aber immer pflichttreu. Sie hatte von ihrem Oheim, dem Dichter Wilhelm Blumenhagen, und ihrer Mutter, der Romanschriftstellerin, Liebe zur Poesie geerbt und ließ „im dankbarsten Andenken für Director F. L. Schmidt" ein kleines Festgedicht in den Spalten der Hamburger Nachrichten erscheinen. Auch Louise Zehe, welche 1827 in der ersten Oper, „Jessonda", als Chorsängerin mitgewirkt, erfreute sich noch geistiger Frische. Endlich sei als seltene Fügung erwähnt, daß eine Besucherin des Theaters, Frau Julie Jacoby, seit dem 3. Mai 1827 Abonnentin Einer und der nämlichen Loge (Prosceniumsloge im Parket rechts vom Zuschauer) geblieben war, mithin auch ihrerseits einen goldenen Jubeltag beging. Als Tochter des weiland Regisseurs Steiger am 13. November 1807 zu Hamburg geboren, war sie eine Schwester von Caroline Lebrun. Am 14. October 1826 hatte sie den Kaufmann Eduard Jacoby geheirathet.

Lebhaft, wie die Theilnahme der weitesten Kreise, war auch die Beachtung, welche Hamburgs Localpresse dem Jubiläum des Stadttheaters schenkte. Alle Blätter, groß und klein, brachten zum 3. Mai 1877 mehr oder minder eingehende Auf-

sätze; die Hamburger Nachrichten füllten ihr Feuilleton einen Monat lang mit einer „Skizze" über die Vergangenheit des Institutes, welche dem Verfasser des vorliegenden Buches übertragen war. In dieser Skizze glaubte die J. G. Cottasche Verlagsbuchhandlung zu Stuttgart den lebensfähigen Keim einer Monographie zu erkennen, deren Stoff die genauere Kenntniß unserer neuesten Literar- und Sittengeschichte zu vermehren geeignet sei; sie erklärte sich bereit, jene Feuilletons als Buch zu drucken. Dem Autor schien jedoch eine völlig neue Behandlung des Gegenstandes unerläßlich, wenn den Forderungen Genüge geschehen sollte, welche an ein Buch zu stellen sind; diese gründliche Neugestaltung der Arbeit liegt vor. Sie ist mit treulich erstrebter Objectivität und im lauteren Dienste unverfälschter Wahrheit unternommen; den zu Zeiten unüberwindlich scheinenden Schwierigkeiten gegenüber galt der braunschweigische Wappenspruch: Nec aspera terrent. Dennoch würde der Verfasser zum erwünschten Ziele kaum gelangt sein, hätten sich ihm nicht von vielen Seiten werthe Freunde als Helfer beigesellt. Es ist der ausdrückliche Wunsch dieser Helfer, ungenannt zu bleiben; ihre Namen seien daher verschwiegen, ihre Verdienste nicht. Sie sind groß und erheischen den herzlichsten Dank.

Im Uebrigen wird es keines Hinweises bedürfen, daß das Werk auf eingehenden Quellenstudien beruht, und daß handschriftliches Material in Fülle für dasselbe benutzt ist. Die Aufzählung jener Quellen — womit einige Druckseiten gefüllt werden müßten — würde dem Laien nichts helfen; dem Kundigen ist sie kein Bedürfniß. Auch der Anspruch auf absolute Vollständigkeit der gegebenen Daten ꝛc. wäre zurückzuweisen, da hier keine Chronik oder Statistik, sondern eine Geschichte der Hamburger Bühne beabsichtigt war. Genug, daß in dieser nichts wirklich Wichtiges vergessen wurde, nichts Entscheidendes übersehen ist. Nicht in dessen Einschaltung lag die Schwierigkeit der Aufgabe, sondern darin: fort und fort zu bestimmen,

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

was wegzulassen sei. Um von der Massenhaftigkeit des andringenden Materials eine schwache Vorstellung zu geben, genüge ein Fingerzeig auf die Heerschaar von Künstlern, welche es zu mustern, die Zahl von Vorstellungen, welche es — und zwar immer aus verschiedenen Berichten — zu kennen galt. In den sechsundvierzig Jahren, welche die Darstellung umspannt, ist in runder Summe an vierzehntausend Abenden gespielt worden; es haben etwa fünftausend Künstler gastirt oder debütirt, eine weit größere Zahl war engagirt. Rechnet man auf jedes Jahr den Durchschnittssatz von vierzig neuen und eben so vielen neu einstudirten Stücken mit je drei, zusammen also mit zweihundertvierzig Acten, so waren achtzehnhundertvierzig Novitäten und eben so viele neu einstudirte Werke mit zusammen elftausendundvierzig Acten ins Auge zu fassen; riesenhafte, eigentlich verwirrende Ziffern, von denen man nur innig wünschen möchte: das, was sie bedeuten, sei der vaterländischen Literatur oder Musik ein heilsam-befruchtender Segensquell gewesen. Leider gilt dies kaum von dem zehnten Theile jener Menge, und von den tausenden von Dichtern und Componisten, deren Namen schattenhaft an uns vorüber geglitten sind, hat kaum ein Dutzend Anspruch auf Unsterblichkeit.

Wenn nun trotz aller angewandten Mühe noch Mängel an dem Buche entdeckt werden, so erklären sich dieselben aus der — man darf fast sagen: Unmöglichkeit, alles quellenmäßige Material zu beschaffen (die Stadtbibliothek in Hamburg besitzt nicht einmal eine vollständige Reihe der Theaterzettel von 1827 bis 1877!), ferner aus dem gänzlichen Fehlen irgend einer Vorarbeit, endlich aus der völligen Neuheit des Unternehmens. Denn nie ist bisher der Versuch gewagt worden, ein Theater als wichtigen und eingehender Forschung würdigen Gegenstand dergestalt zum Mittelpuncte einer monographischen Darstellung zu machen, daß daneben beständig klar angedeutet wird: in wiefern alle anderen Gebiete des geistigen, staatlichen, kirchlichen und gesellschaftlichen Lebens mit der Bühne zusam-

menhängen. Die Beziehungen derselben zum Publicum, zur Presse, zur dramatischen Literatur, zur Gesetzgebung, zu den großen Geschicken unseres Vaterlandes ꝛc. ꝛc. wurden erörtert; und während z. B. Ed. Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst die Frage gar nicht aufwirft: wie das vaterländische Theater etwa zur Zeit der Napoleonischen Fremdherrschaft sich verhalten habe, ist in gegenwärtiger Arbeit der nationale und politische Gesichtspunct stets zuerst gewahrt. Schlimm genug, daß die deutsche Bühne grade unter diesem am elendesten erscheint! Niemand wird einwenden wollen: hier sei ja nur von Hamburgs Bühne im Besonderen, nicht aber von der deutschen im Allgemeinen die Rede; die Geschichte des Hamburger Stadttheaters seit 1827 erzählen, heißt: ein Bild der Zustände entrollen, wie sie in der Neuzeit überall herrschten. Nur Namen, auf die es nicht ankommt, ändern sich, und auch diese keineswegs immer — man denke an die Wandervirtuosen u. s. w. —; die künstlerischen Vorgänge bleiben im Ganzen genau dieselben, gleichviel, welcher deutschen Städte Theaterwesen oder Unwesen geschildert wird. Wer hieran zweifelt, werfe nur einen Blick in die Chronik des Hoftheaters zu München, welche Franz Grandaur zur Feier des hundertjährigen Bestehens der dortigen Bühne (6. October 1878) mit Fleiß zusammen getragen hat; legt man diese Chronik neben unsere Geschichte, so begegnet man fast Blatt für Blatt in den nämlichen Zeitabschnitten den gleichen Schändlichkeiten. Sogar der kunstgeschichtliche Scandal wiederholt sich: daß ein Tonwerk wie „Der fliegende Holländer" erst Jahrzehnte nach seinem Erscheinen aufgeführt wurde (4. December 1864), nachdem der Intendant v. Küstner, der „kunstfördernde", die Oper mit der Erklärung zurückgesandt hatte: „sie eigne sich nicht für Deutschland." [1]

[1] Grandaur hatte als Regisseur an der Königl. Bühne zu München sowie als Verfasser einer officiellen Festschrift unstreitig Rücksichten zu nehmen, die ihn hinderten: Thatsachen, wie die oben angeführte, seinem Werke ein-

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Sehr „geeignet“ schienen dagegen Equilibristen, Magier, Gaukler, Schnellrechner, Taschenspieler ꝛc. ꝛc., sowie das unsäthige Possenrepertoire der Wiener Vorstadtbühnen, denen sich später, unter Franz Dingelstedt, dasjenige der Berliner „Kunst“-Anstalten gleichen Ranges hinzugesellte. Daß die dramatischen und musikalischen Aftergebilde der Franzosen, daß sogar die (auf anderen Hofbühnen gleichfalls überaus beliebten) Offenbachiaden nicht fehlten, versteht sich fast von selbst; in ähnlicher Weise wurde das Niederträchtigste von den Bühnendirectoren und Intendanten aller Orten am begierigsten ergriffen. Die künstlerische Zuchtlosigkeit blieb sich gleich in Ost und West, in Süden und Norden; die Nullität der oberen Leitung, die dünkelvolle Dummheit der Regisseure, die Faulheit glänzend bezahlter Comödianten, worunter das Publicum der Hansastadt ein halbes Jahrhundert lang zu leiden hatte — sie findet anderwärts so zahlreiche Beispiele, daß die Geschichte des Stadttheaters zu Hamburg in solchen Dingen — und grade sie bilden das Entscheidende! — leider als typisch für ganz Deutschland gelten muß. Mehr noch: gleich dem begrenzten Raume schwindet auch die Zeit, welche gegenwärtige Arbeit umspannt, vor dem geistigen Auge; die fünfzig Jahre von 1827 bis 1877 erscheinen nur zu oft wie der Tag, der gestern vergangen ist. Noch immer wagen es deutsche Comödianten, unvorbereitet auf die Bühne zu treten und dem Publicum für sein schweres Eintrittsgeld vorzustottern, was sie eben vom Dichterworte auffangen;[1] noch immer wird „die

zuverleiden. Wie grauenhaft muß die theatralische Wirthschaft in München seit 1778 gewesen sein, wenn sogar aus einer amtlichen Publication das Bild der Vergangenheit so scheußlich hervorgrinst!

[1] Fehringer ist todt, aber die Fehringer scheinen unsterblich; über eine Vorstellung des „Don Carlos“ am Hamburger Stadttheater aus den Tagen B. Pollinis sagen die Hamburger Nachrichten vom 10. September 1878, Nr. 215, Abend-Ausgabe: „Der Souffleur müßte an manchen Stellen weniger nöthig sein. Verstümmelungen der schönen Verse,

deutsche Bühne mit französischem Futter gemästet," ohne daß dieses „sorgfältig sortirt" wäre;[1] noch immer muß „der arme Poet Gott danken: daß es Königlichen Intendanzen beliebt, sein Werk in Gnaden anzunehmen" — das steht „Im Neuen Reich", 1877, I, S. 68—70; ein am 23. September 1876 erlassenes Regulativ der preußischen Hofbühnen wird daselbst gebrandmarkt als „Versuch der Intendantur, denjenigen Componisten und Verlegern, welche nicht wehrhaft genug zum Widerstande sind, auf dem Wege des Vertrags Rechte zu entziehen, welche ihnen nach dem Reichsgesetze zustehen." Macht sogar „die Verwaltung der Theater, welche vom deutschen Kaiser (wenn auch als König von Preußen) abhängen, wesentliche Bestimmungen deutscher Gesetze illusorisch," so ist es kein Wunder, wenn andere Bühnendirectoren das Recht frech durchlöchern. „Noch immer blüht innerhalb unseres Vaterlandes, trotz des Autorengesetzes, der dramatische Diebstahl;" A. E. Brachvogel erklärte das wenige Tage vor seinem Tode, am 26. November 1878,[2] und in der That erscheint fast keine

wie sie zahlreich vorkommen — und nicht etwa nur in den Nebenrollen! — sind schon schwer zu ertragen; vollkommen sinnlose Versprechen müßten aber doch jedenfalls ganz zu vermeiden sein."

[1] Und macht einmal eine energische Polizeibehörde von ihrem Rechte Gebrauch: den frivolsten Schund zu verbieten — wie albern wird dann von pseudoliberalen Blättern darüber gewitzelt!

[2] Im Berliner Tageblatt vom obigen Datum, Nr. 322, Morgen-Ausgabe. Brachvogel machte hier wahrhaft herzzusammenpressende Mittheilungen über den jammervollen Ertrag seines „Narciß"; er sagte: „Als das Werk im Jahre 1856 die Bühne beschritt, gab es in Deutschland nur drei Theater, welche Tantième zahlten: die Hoftheater von Berlin und Wien, sowie das von München. Alle übrigen Hof- wie andere Bühnen gaben ein- für allemal ein Honorar. Dresden schwang sich z. B. zu etwa 100 Thalern, Hannover zu ähnlicher Höhe, Schwerin zu 45 Thalern empor, u. s. w.; man kann sich also die Honorarscala der übrigen Theater danach vorstellen. Allerdings sind von den Theatern im Allgemeinen mit „Narciß" gradezu ungeheure Summen eingenommen worden, auch außerhalb Deutschlands. Von den Aufführungen in Amerika (mit Bandmann), England, Italien (mit Mad. Ristori) und Rußland habe ich indessen nie

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

Nummer des Organs der Genossenschaft deutscher Autoren und Componisten, worin nicht von Prozessen mit diebischen Bühnenchefs die Rede wäre. Gewiß, so unglaubliche Zustände hätten sich nie herausbilden können, wären die Autoren und Componisten früh zu festem Verbande zusammengetreten; statt dessen blieben sie, als echte und rechte Deutsche, unter sich beständig uneins. Die Ausbrüche ihrer gegenseitigen Mißgunst[1] waren nicht ohne Mitschuld, daß grade der dramatisch oder musikalisch Schaffende vom „Volke der Dichter" sehr gering geschätzt wurde; kein Wunder, wenn sich diese Schätzung auch in dem Maßstabe ausdrückte, wonach man ihn bezahlte. Noch immer ist dieser Maßstab niedrig, hie und da sogar beschämend. Eine Commission von neun Notabeln, eingesetzt durch des deutschen Kaisers Majestät, um „die vorzüglichsten Werke der deutschen dramatischen Dichtkunst" durch einen zum Andenken Schillers gestifteten Geldpreis zu ehren, hat alle drei Jahre — 3400 Mk. zu vergeben! Solcher Betrag wird von Männern, welche doch „vorzüglichste Werke" geschaffen haben müssen, um den Preis zu erhalten, als würdiger, der Größe ihres Verdienstes wirklich

pecuniären Nutzen gehabt, von dem gesammten Auslande empfing ich nie einen Groschen. Außer dem Stadttheater zu Riga, welches sein festes Honorar zahlte, bewilligte nur das kaiserlich deutsche Theater zu St. Petersburg pro Act fünf Thaler, also 25 Thaler ein- für allemal."

[1] Die Stärke dieser Mißgunst erfuhr u. A. Carl Toepfer, dem kurzsichtige Collegen bei seinen Bemühungen um Einführung der Tantième vorwarfen: „er verfolge ja doch nur seinen eigenen Vortheil." Daß Toepfer für Alle erlangte, was er für sich durchsetzte, wollten sie nicht begreifen; sachliche Dinge rein sachlich zu behandeln, wird dem Deutschen so schwer, daß er allemal zuerst nach persönlichen Motiven forscht. Wahrscheinlich würden auch die in diesem Werke enthaltenen Bemerkungen über die schäbige Bezahlung deutscher Autoren und Componisten lediglich als oratio pro domo angesehen werden, hätte der Verfasser zufällig ein Drama geschrieben oder eine Oper componirt. Möglich auch, daß Leute, die den Poeten nur von Nektar und Ambrosia lebend denken, überhaupt Anstoß daran nehmen, wenn von seiner Bezahlung gesprochen wird. Aber haben die deutschen Heerführer die Nase gerümpft, als man ihnen nach erfüllter Pflicht Dotationen in baarem Gelde zuwies?

entsprechender Ehrensold mit Jubel entgegengenommen, statt bescheiden, aber mannhaft abgelehnt zu werden, wie jene zwei Thaler, welche Friedrich der Große 1773 Anna Louise Karschin sandte. Wie berechtigt ist der Hohn des Auslandes über solche Vorkommnisse! Dort ahnt man ja nicht, unter wie ganz anderen Umständen einst der Schillerpreis von seinem edelherzigen Stifter begründet ward; man glaubt kaum, daß 1000 Thaler Gold für deutsche Dramatiker 1859 wirklich eine anständige Summe waren; man bedenkt nicht, daß ein Hohenzollernscher Prinz diese Summe aussetzte, der nicht einmal die preußische, geschweige denn die deutsche Krone trug. Aber die Räthe dieser Krone wissen das; sie wissen: wie die Monarchie gewachsen, das europäische Ansehen des Monarchen seit zwei welthistorisch fast beispiellosen Jahrzehnten gestiegen ist; sie mußten veranlassen, daß der gänzlich verwandelten Sachlage Rechnung getragen und als „Kaiserlich deutscher Preis zu Ehren Schillers“ nicht eine Bagatelle bezahlt wurde, welche jene fünf getrennt so ehrwürdigen Worte in ihrer Verknüpfung wohlfeilem Spotte aussetzte. Dem erhabenen Stifter des Schillerpreises durfte eine Erhöhung des letzteren um so zuversichtlicher vorgeschlagen werden, als nach Vergrößerung des preußischen Königreichs auch die Civilliste erhöht, und diese Erhöhung u. A. mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die vermehrte Zahl der Theater (zu Hannover, Cassel und Wiesbaden) begründet war, welche aus jenem Hofhaltsbedarf künftig subventionirt werden sollten. Daß der dramatische Dichter hierbei leer ausging, ist bezeichnend für das grundverkehrte Mäcenatenthum, wie es große und kleine Höfe übten; mit einseitiger Freigebigkeit wurden dem Theater seit einem Jahrhundert Milliarden zugewendet, als deren hauptsächlichste Frucht die Ueberhebung der Bühnenmitglieder gelten muß, welche Richard Wagner einmal „eine geglückte Sclavenempörung“ nannte, „über welche die Majestät ihren Mantel zu prunkendem Schutze geworfen.“ Der Kunst haben jene Milliarden nichts

XV. Rückschau. Ausblick. 1873–1877.

genützt; das Theater dankte für dieselben durch brutale Niederhaltung des schöpferischen Genius, durch Pflege und Förderniß des Abscheulichen, durch die theils planvoll, theils fahrlässig ins Werk gesetzte Entwöhnung seiner Besucher von allem Edlen und Schönen, durch ruchlose Vergiftung des deutschen Geistes. Denn wenn auch keine Kunst erziehend, sondern nur auf den bereits Erzogenen zu wirken vermag — wenn insbesondere durch die Bühne unmittelbare sittliche Eindrücke gewiß nicht zu erreichen sind, so kann doch darüber kein Zweifel walten, daß der Anblick üppiger Ballete, das stete Anhören wälscher Schlüpfrigkeiten ꝛc. hauptsächlich die Jugend verderben müsse. Man darf sich fragen, ob das deutsche Theater nicht einen wesentlichen Theil der Schuld trägt, wenn dem Charakter unseres Volkes eine starke Dosis von Gemeinheit anscheinend unausrottbar beigemischt ist. Wer sich mit der Vergangenheit des vaterländischen Geisteslebens ernstlich beschäftigt hat, wer z. B. nur die unfläthigen Schandschriften kennt, die noch zu Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts massenweis gegen die edelsten Männer der Nation verbreitet und gierig gelesen wurden — der konnte sich über die Größe dieser Gemeinheit nicht täuschen; der Menge, welche in Deutschland meist in geschichtlicher Unkenntniß träge dahinlebt, mußten erst die furchtbaren Ereignisse des Mai und Juni 1878 die ganze Ausdehnung derselben zeigen. Daß es zu solchen Ereignissen überhaupt kommen konnte, war vielleicht kaum grauenhafter, als Vieles, was sich an dieselben knüpfte; so der Leichtsinn, womit man an zahlreichen Orten alle Lehren der jüngsten Tage in den Wind schlug, um rasch in die alten Bahnen wieder einzulenken; die abermals beginnende Selbstzerfleischung Deutschlands, die trostlose Zerfahrenheit der Gesinnungen, die Umnachtung der Geister. Plötzlich erkannte man dasselbe Volk aufs neue, das den dreißigjährigen Krieg erzeugte; statt einer Umkehr und Einkehr offenbarte sich das Gegentheil: in pharisäischem Hochmuth wollte Niemand an Dem, was geschehen war, mitschuldig sein; Jeder

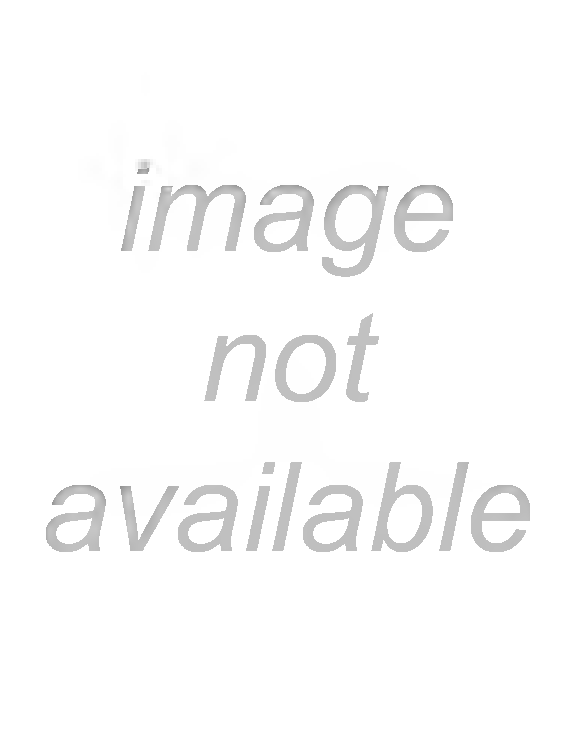


image
not
available

Verzeichniß

der in dieſem Buche vorkommenden Bühnenwerke.

(Der Nominativ des beſtimmten oder unbeſtimmten Artikels, als Titel-Anfang, iſt fortgelaſſen. Man ſuche alſo z. B. „Die Braut von Meſſina“ unter B, „Ein treuer Diener ſeines Herrn“ unter T, dagegen „Des Adlers Horſt“ unter D, ꝛc. Die Ziffern verweiſen auf die Seite des Buches.)

A.

Abällino 53. 338.
Abend in Titchfield 523.
Abraham 210.
Absurda Comica, oder Herr Peter Squentz 227.
Adalbert vom Babanberge 448.
Adept 102.
Adolf von Naſſau 170.
Adrienne Lecouvreur 396. 548.
Advokaten 181.
Affe und der Bräutigam 313.
Afrikanerin 418. 529. 590.
Agnes 65.
Aladin, Ballet 535.
Aladin, Poſſe, 417. 431.
Albrecht Dürer in Venedig 53.
Alpenkönig und der Menſchenfeind 55.
Alte Feldherr 283.
Alte Jungfer 395.
Alte vom Berge 285.
Anna Lieſe 475. 476.
Anna von Oeſterreich 202.
Anſäſſig 517.
Antigone 42. 207—10. 255. 567.
Apfelbaum, Erdmännchen und Flöte 537.
Apotheker und der Doctor 166.
Arme Teufel 61.
Armen von Paris 442.
Armin, oder die Schlacht im Teutoburger Walde 204.
Armuth und Edelſinn 652.
Arteſiſche Brunnen 213.
Arzt 184.
Arzt wider Willen 515.
Auswanderer 203.
Auswanderer am Ohio 127.

B.

Bajazzo 442.
Barbier von Sevilla 245. 252. 488. 543.
Bauer als Millionär 56. 57.
Begum Somru 533.
Beiden Galeerenſklaven 54.
Beiden Schloſſer 206.
Beiden Schützen 151.
Bekenntniſſe 54. 455.
Belagerung von Korinth 294.
Benvenuto Cellini 163.
Berggeiſt 61.
Bernſteinhexe 199.
Beſchützer 246.

Bianca Siffredi 454.
Bild der Mutter 395.
Blaubart 537.
Blaue Schleife 258. 259.
Blumengeister 442.
Böse Geist Lumpacivagabundus 58.
Borussia (Festgesang) 570. 571.
Braut 539.
Braut von Messina 248.
Brautfahrt, oder Kunz von der Rosen 201. 203.
Brautschau Friedrichs des Großen 475.
Bucklichte 54.
Bürger und die Dame 204.
Bürgerlich und Romantisch 54.
Bürgertreue 66.

C.

Camelien-Dame 456.
Carl von Bourbon 200. 203.
Carlsschüler 247. 248. 251. 325. 576.
Casanova (Oper) 169.
Casanova im Fort St. André 101.
Casilda 453.
Charlotte Ackermann 395.
Christine, Königin von Schweden 528.
Christkindchen 527.
Christoph Columbus 350.
Christus am Oelberg 163.
Claus Störtebecker 338.
Clavigo 413. 582.
Contarini, oder die Verschwörung in Padua 585. 586.
Cora, das Kind des Pflanzers 516.
Coriolan 48. 206. 257. 338.
Correggio 53. 229.
Cosi fan tutte (verfängliche Wette) 66.
Cromwells Ende 418.
Czaar und Zimmermann 108. 128. 338.

D.

Deborah 293. 327. 332. 419.
Demetrius (Fragment) 522.
Demetrius (ergänzt von Laube) 563.
Demi Monde 433. 456.
Der Hoffnung Brautschatz 291.
Der Väter Sünde, der Enkel Fluch 204.
Des Adlers Horst 61.
Des Bawren Knecht will zwo Frawen han 227.
Des Königs Befehl 522.
Des Türken Faßnachtspil 227.
Deutscher Krieger 200. 203. 447.
Diable à quatre 455.
Diamant des Geisterkönigs 56.
Dichterleben, oder Bürger und Molly 340.
Diebische Elster 63.
Dienstboten 395.
Dinorah 489. 565.
Diogenes 206.
Doctor Wespe 140.
Dom Sebastian 146. 147. 204.
Don Carlos 221. 260. 312. 334. 418. 422. 656.
Don Juan 164—166. 242—245. 337. 354. 415. 434. 499. 528. 549. 587.
Don Juan d'Austria 517.
Donauweibchen 443.
Donna Diana 419. 520.
Dorf und Stadt 284. 285. 304. 449.
Dornen und Lorbeer 286.
Drahomira 533.
Drei Ehen und Eine Liebe 161.
Drei Tage aus dem Leben eines Spielers 54.
Dreizehnte November 285.
Drillinge 312.
Düweke 517.

E.

Edda, oder der Aufstand der Friesen 517.

Eduard aus der Vorſtadt 206.
Egmont 17. 19. 134. 28. 241. 251. 326. 336. 337. 356. 357. 383. 407. 418. 444. 648. 649. 651.
Eigenſinn 522.
Ein' feſte Burg iſt unſer Gott 476.
Ehrlich Beckin mit iren vermeynten drey Liebſten 476.
Eleonor 489. 490.
Elias 254.
Eliſabeth Charlotte 475.
Emilia Galotti 81. 328.
Empörung im Harem 553.
Engliſch 424.
Er muß aufs Land 206.
Erſte Glückstag 565.
Esmeralda 453.
Eſſex 104. 438. 544. 546.
Euryanthe 41. 63.

F.

Falſchmünzer 256.
Familie 202. 534.
Fauſt (Ballet) 489. 490.
Fauſt I. Theil 49—52. 158. 248. 304. 347. 348. 356. 418.
Fauſt II. Theil 51. 343—47. 349. 393.
Fauſt (v. Spohr) 61. 64.
Fauſt und Margarethe 514—516. 528. 529. 564.
Faux bonshommes 449.
Favoritin 337. 543.
Fechter von Ravenna 395. 418.
Feenſee (Ballet) 490.
Fehltritt 91.
Feldlager in Schleſien 454.
Ferdinand Cortez 62. 394.
Ferdinand von Schill 339. 491.
Feſt im Orient 431.
Fidelio 66. 101. 165. 166. 185. 331. 337. 338. 534. 559. 574. 587. 595.
Figaro 245. 355. 415. 563.
Findlinge 442.
Fi-Norah, oder die Wallfahrt nach dem Windmühlenberge 489.
Fiſcher von Catania 528.
Fliegende Holländer 566. 574. 655.
Flotte Burſche 337.
Flucht in die Schweiz 108.
Förſter 169.
Forſthaus 341.
Fra Diavolo 62.
Frauenkampf 520.
Freier 520.
Freiheit in Krähwinkel 283.
Freiſchütz 41. 109. 123. 150. 161. 164. 165. 337. 471. 536. 539. 563. 591—593.
Frou-Frou 572.
Frühlingsfeier (Ode) 445.

G.

Garibaldi 486.
Garrick in Briſtol 53.
Gaſtrolle 226. 227.
Gaſtrolle im Gebirge 480.
Gebrüder Foſter 54. 251.
Geburtsrecht 517.
Gefährliche Tante 144.
Gefängniß 428.
Gefeſſelte Phantaſie 56.
Geheime Agent 328. 339.
Geiſterſchiff, oder der fliegende Holländer (Ballet) 472. 490.
Geiſtige Liebe 455.
Genfer 338.
Gerichtstag auf Helgoland 226.
Geſpenſt in der Spinnſtube 584.
Ghismonda 107.
Giralda, oder die neue Pſyche 539.
Gitana 245.
Glas Waſſer 102.
Glöckchen des Eremiten 486.
Glöckner von Notre-Dame 54. 274. 338.
Götz von Berlichingen 43. 137. 356. 418. 423.

Goldschmied von Ulm 430. 432.
Gott und die Bajadere 125.
Gottsched und Gellert 199.
Gräfin Colonna, oder die schwarze Maske 259.
Graf Benjowsky 397.
Graf Irun, oder König und Citherschlägerin 214. 285.
Graf Waldemar 257. 258. 450.
Griffenfeld 517.
Grille (v. Charlotte Birch-Pfeiffer) 448—450.
Grille (v. Grillophilos) 449.
Großherzogin von Gerolstein 541.
Großmama 297.
Guido und Ginevra 132.
Gustav Adolf 66.
Gute Nacht, Hänschen 516.
Gutenberg (Oper) 245.
Gutenberg (Schauspiel) 53. 130.

H.

Hageſtolzen 82. 225.
Hahn im Dorfe 534.
Hamburger in Wien 62.
Hamlet 46—48. 117. 145. 406. 418. 523. 546.
Hammelfuß 528.
Hans Däumling und ſeine Abenteuer 527.
Hans Heiling 170. 528.
Hans Sachs 53.
Hanswurſt Doctor nolens volens 476.
Harald (Symphonie) 163.
Harlekin und die Elbnixe 490.
Haß allen Weibern 160.
Haus der Barneveldt 395. 396.
Heilige Rock des Sophokles 209.
Heiß Eyſen 476.
Hermann und Dorothea (v. Toepfer) 339.
Hermannsſchlacht 476.
Hernani 167.
Herodes und Marianne 318.
Herr Hampelmann 58.
Hieronymus Snitger, der Volkstribun von Hamburg 295—297.
Hinko 53. 338.
Hochländerin 170.
Hugenotten 109. 245. 252. 281. 312. 326. 352. 397. 415. 452. 563.
Hund des Aubry 313.

J.

Idomeneo 394.
Indra 453.
In Sanssouci 475.
Irrenhaus zu Dijon 54.
Irrungen 48.
Iphigenie in Tauris (v. Gluck) 66.
Iphigenie (v. Goethe) 116. 568.
Jäger 83. 248.
Jaguarita, die Indianerin 487.
Jeruſalems letzte Nacht 425.
Jery und Bätely 356.
Jery und Bätely, componirt v. Hartmann 64.
Jeſſonda 19. 61. 64. 109. 652.
Jocko, der braſilianiſche Affe 91. 313.
Joſeph in Egypten 157. 425. 499. 500.
Journaliſten 193. 333.
Juden von Worms 467.
Judith 105—107. 318. 568.
Jüdin 61. 326. 500. 541.
Julerl, die Putzmacherin 125.
Julius Caeſar 641.
Jungfrau von Orleans 114. 185. 444. 490.

K.

Kabale und Liebe 37. 115. 145. 246. 334. 418. 476. 477. 576.
Käthchen von Heilbronn 439.
Kaiſer Friedrich II. 52.
Katharina Howard 54.

Kaufmann von Venedig 37. 38. 46. 469. 523.
Kean 53.
Keine Jeſuiten mehr 205.
Kerker und Krone 101.
Kleine Matroſe 534.
Klytämneſtra 442.
König amüſirt ſich 205.
König Heinrich IV. 48. 523.
König Johann 48.
König Lear 48. 248. 320. 523.
König Ottokar 52.
Königin von Saba 648.
Königslieutenant 429. 450.
Krebsmühle 476.
Kreuzfahrer (Oper) 61.
Kreuzfahrer (Schauſpiel) 338.
Kriegeriſche Feſtouverture 524.
Kunſt und Natur 144.

L.

Lanaſſa 53.
Leben ein Traum 519.
Lebensmüden 102.
Lehr-, Nähr- und Wehrſtand 101.
Leila 255. 256.
Lenore (Ballade) 116. 446.
Leonore (Schauſpiel) 40.
Les trois Maupin 469.
Letzte Maure 204.
Letzte Mittel 406.
Licht und Schatten 475.
Lichtenſteiner, oder die Macht des Wahns 53.
Liebe auf dem Lande 225.
Liebesprotocoll 54.
Liebestrank 108. 295.
Lied von der Glocke (dramatiſch dargeſtellt) 492. 493.
Lied von der Glocke (recitirt) 116. 446.
Linorah, oder die Wallfahrt nach der Oelmühle 489.
Lob der Eintracht (Cantate) 129.
Lohengrin 401—403. 405. 406. 565. 575. 587. 589. 590. 595. 647.
Lorbeerbaum und Bettelſtab 53. 313.
Lord Byron in Italien 259. 260.
Loreley (v. Bruch) 528.
Loreley (v. Herſch) 517. 525.
Loreley (v. Lachner) 454.
Loreley (v. Mendelsſohn) 528.
Louiſe von Montfort 350.
Lucia 173.
Lucrezia Borgia 108. 113. 326.
Ludwig XI. 54.
Ludwig XIV. und ſein Hof 205.
Lumpenſammler 192. 250. 251.
Luſtige Schneiderlein 527.
Luſtige Schuſter, oder der Teufel iſt los 11. 397.
Luſtigen Weiber von Windſor (Oper) 434. 452.

M.

Macbeth (Oper) 151.
Macbeth (Trauerſpiel) 321. 523.
Mädchen am Brunnen 517.
Männer der Mitternacht, oder eine Schreckensnacht unter Straßenräubern 486.
Magnetiſche Kuren 395.
Malwina 454.
Marco Spada, der Banditenchef 486.
Marguerite, oder die Macht des Zufalls 424.
Mann mit der eiſernen Maske 42. 53.
Maria Magdalena 247.
Maria Stuart 71. 104. 186. 224. 312. 418. 520. 523.
Maria Tudor 54.
Maritana 285.
Marquiſe von Villette 202.
Marſeillaiſe 339.
Martha 285.
Martin Luther, oder die Weihe der Kraft 158. 425. 426.

Maskenball (v. Auber) 62. 428.
Maskenball (v. Verdi) 528.
Mathilde 522.
Matroſen 169.
Maurer und Schloſſer 417.
Medea (v. Gotter) 115. 116.
Medea (v. Grillparzer) 81. 115.
Meiſterſinger von Nürnberg 549. 574. 575. 588. 594.
Memoiren des Teufels 313.
Menſchenhaß und Reue 40. 313. 338.
Mercadet 340.
Merchant of Venice 321.
Mignon 533.
Miniſter und Seidenhändler 114.
Minna von Barnhelm 82.
Miß Sara Sampſon 446. 447.
Missa solemnis 164.
Mitſchuldigen 78. 356.
Mohammed 442.
Monaldeschi 199. 450.
Mondecaus 474. 475.
Moritz von Sachſen 200. 203.
Molière, oder das Leben eines Schauſpielers 197. 198.
Mozart 429.
Müller von Meran 487.
Musketiere der Königin 167.
Mutter und Sohn 202.
Mutterſegen, oder die neue Fanchon 147. 180. 279.

N.

Nach funfzehn Kerkerjahren 467.
Nachtlager in Granada 108. 170. 244. 327.
Nachtwandlerin 61. 455.
Napoli der Chinafahrer 177.
Narciß 448. 450. 657.
Nathan 228. 248. 394. 536.
Natürliche Sohn 456.
Nebukadnezar 167. 173. 425.
Nehmt ein Exempel d'ran 91.
Neue Delila, oder der Schwan des Nordens 443.
Nibelungen 533. 548. 549.
Nicolo Zaganini, der große Virtuos 59. 199.
Nordſtern 454.
Norma 61. 157. 415.

O.

Oberon (v. Weber) 63. 109. 166. 227. 534. 564.
Oberon (v. Wranitzky) 227.
Ochſenmenuett 151.
Oeffentliche Meinung 226.
Olympia 62.
Orpheus in der Unterwelt 467. 536.
Othello 321. 523.

P.

Padlock 321.
Pagenſtreiche 67.
Pariſer Leben 536. 537. 541.
Pariſer Taugenichts 479.
Patkul 104. 133. 197.
Perſonalacten 395.
Pfefferröſel 52.
Philippine Welſer 474.
Pianella 453.
Pietra 517.
Pietro Metaſtaſio 53.
Pitt und Fox 395.
Politiſche Zinngießer 397.
Poſtillon von Longjumeau 108. 305.
Prätendent 255.
Preciosa 129.
Prinz Friedrich 313.
Prinz von Homburg 145. 397.
Prinzeſſin von Trapezunt 587. 589. 595.
Prophet 350. 351. 375. 397.
Pugatſcheff 197. 203.
Puritaner 61. 131. 161. 280.

R.

Räuber 158. 184. 334. 479. 522. 526.
Räuber auf Maria-Kulm 518.
Rehbock 19. 338.
Reiche Mann, oder die Wassercur 102. 131.
Rendezvous im botanischen Garten 396.
Richard III. 48. 321. 444.
Richard Savage 103. 450.
Richards Wanderleben 51. 118. 231. 252.
Rienzi 170—173. 207.
Rigoletto 425. 532.
Ritterwort 79.
Robert der Teufel 61. 222. 245. 254. 326. 337. 472.
Robert und Bockmihl, die lustigen Duellanten 485.
Robespierre 338.
Robinsons Insel 230. 232.
Roccocco 199.
Roderich und Kunigunde, oder die Windmühle an der Westseite 58. 212. 431.
Römische Mauer 475.
Romeo und Julie (v. Bellini) 61. 543.
Romeo und Julie (v. Gounod) 564.
Romeo und Julie (v. Shakespeare) 36—39. 46. 418. 523.
Rose von Bacharach 586.
Rose von Erin 528. 538.
Rose und Marie 527.
Rosen-Julerl 553.
Rosen im Norden 322.
Rosenmüller und Finke 330.
Rubens in Madrid 53. 101.
Ruy Blas 102.

S.

Santa Chiara 400.
Sappho 115.
Schiller 475.
Schillers Gedächtnißfeier 394.
Schlacht (Gedicht) 490.
Schmied von Gretna-Green 454.
Schmuck, od. die Kinder des Hauses 49.
Schneiderinsel 152.
Schöne Galathee 532.
Schöne Mädchen von Gent 430.
Schöne Helena 535. 536. 541. 588.
Schönen Weiber von Georgien 553.
Schöpfung (Oratorium) 324. 500.
Schroffensteiner 43.
Schuld 117. 519.
Schuldbeladen 518.
Schule der Alten 537.
Schule der Reichen 149. 150. 202.
Schultheiß von Brügge 54.
Schwäbin 102.
Schwarze Domino 543.
Schwarze Mann 115.
Schwestern von Prag 152.
Sclavin 293.
Sechsundsiebenziger 590.
Seeräuber 61.
Semiramis 425.
Shakespeare in der Heimath 101.
Sinfonia eroica 494.
Sicilianische Vesper 453.
Silberne Hochzeit 180.
Sirene 287. 490.
Sitala, das Gauklermädchen 490.
Söhne Eduards 54.
Sohn der Elfen 203.
Sohn des Fürsten 200.
Sohn der Wildniß 202. 203.
Soldaten 338.
Sommernachtstraum 206. 255. 444. 523.
Sonnenwendhof 418.
Spieler 248.
Stabat mater (v. Rossini) 163.
Staberle 58.
Stadt und Dorf 284. 285.

Starke überlistet Wilde 300.
Steffen Langer aus Glogau 202.
Stille Wasser sind tief 92. 383.
Stimme der Natur 9. 16.
Stradella 168. 169. 229. 280. 528. 529. 540.
Strandherr und seine Söhne 517.
Stricknadeln 537.
Struensee 199. 286.
Stumme von Portici 62. 68. 125. 397. 486.
Sturm 523.
Sylva 65.
Sylvesterabend 397.
Sylvia 227.
Symphonie Nr. IX. 164.

T.

Tag der Erlösung 129. 524.
Tannhäuser 352—354. 397. 402. 404. 405. 415. 466. 515. 516. 575. 587.
Tantchen Unverzagt 419.
Tarar 398.
Tartuffe der Jüngere 206.
Tasso 338.
Tassos Tod 101.
Tell (v. Rossini) 62. 67. 70. 524. 570.
Tell (v. Schiller) 67. 83. 260. 261. 327. 393. 415. 418. 421. 494. 496. 522. 524.
Templer 64. 570.
Testament des großen Kurfürsten 474.
Theodor Körner 490.
Thomas Münzer 259.
Thurm von Nesle 54.
Thereſe und Fanny, od. der Enthusiast 178.
Tillys Tod 147.
Tireuse des cartes 467.
Titus 66. 425.
Tochter des Regenten 206.
Tolpatsch und der Struwelpeter 527.
Trauer 228.
Trauerspiel in Berlin 53.
Trauerspiel in Tyrol 52.
Traum ein Leben 202.
Treuer Diener seines Herrn 52.
Trinorah, oder die Wallfahrt nach der Uhlenhorst 489.
Tristan 475.
Tristan und Isolde 587.
Troubadour 454. 455. 543. 572.
Turandot 491.

U.

Unbekannte 61.
Undine 169.
Ungarische Ouverture: Erinnerung an die Heimath 315.
Und also ward's 572.
Unter dem Reichskammergericht 516.
Unterbrochenes Opferfest 400.
Urbild des Tartuffe 197. 203.
Uriel Acosta 197. 203. 225. 251. 522.
Uriella 453.

V.

Valentine 202. 203. 450.
Vampyr 108.
Van Dyks Landleben 53.
Vehmrichter-Ouvertüre 163.
Verbrechen aus Ehrsucht 182.
Verdächtige Freundschaft 46.
Verfängliche Wette 66.
Verschwender 57. 425.
Verschwiegene wider Willen 312.
Verschwörung des Fiesco 406. 444.
Verse Friedrichs des Großen 518.
Verwunschene Prinz 202. 284.
Vestalin 62. 64. 125. 307.
Vetter aus Bremen 584.
Vetter in Lissabon 228. 444.
Vielka 454.
Vier Haimonskinder 167. 400.
Voltaires Ferien 53.
Vorsatz 123.

W.

Waffenschmied 245.
Wahn und seine Schrecken 54.
Waise von Lowood 341. 342. 418.
Waise und der Mörder 53.
Wallenstein-Prolog 492.
Wallensteins Lager 228. 394. 491. 492. 522.
Wallensteins Tod 44. 116. 145. 182. 335. 410. 422. 522. 559.
Waldmeisters Brautfahrt 585. 590.
Wasserträger 528.
Weib aus dem Volke 206.
Weiber im Harnisch 140. 141. 203.
Weiber von Weinsberg 434.
Weibermarkt in England 206.
Weihe der Erinnerung 228.
Weihnachtsabend 291.
Weißes Blatt 150. 196. 202.
Weiße Frau 60. 397. 455.
Welche ist die Braut 123.
Weltumsegler 125.
Werner, oder Herz und Welt 104.
Wichtel 476.
Wie man Raben fängt 395.
Wilderer 517.
Wildfeuer 517.
Wildschütz 169.
Wüste (Oratorium) 163.
Wullenweber 257.

Y.

Yelva 125.

Z.

Zampa 64.
Zauberflöte 64. 66. 164. 245. 337. 429. 469. 500. 552. 587.
Zauberin am Stein 517.
Zayre 184.
Zerbrochene Krug 40. 43.
Zopf und Schwert 196. 197. 203.
Zum treuen Schäfer 167.
Zunftmeister von Nürnberg 476.
Zurücksetzung 107. 542.

Verzeichniß der Eigennamen.

(Die Ziffern verweiſen auf die Seite des Buches.)

A.

Aaron, Alwine; ſ. Rhona, Albina di.
Abiger, Friedrich 123.
Abt, Felicitas 547.
Ackermann, Charlotte 121.
Ackermann, Dorothea 1. 396.
Ackermann, Konrad Ernſt 1. 3. 139. 651.
Adam 108. 167. 539.
Adami 537.
Adams 535.
Albert 33. 60.
Albini 144.
Aldridge, Ira 321.
Alexander (Magier) 183.
Alexander (Schauſp.) 302. 343. 348.
Alexandre 90.
Allegrini 21.
Alt, Paſtor 156.
Altmann 94.
Amſinck, Wilhelm 29. 70.
Ander 322. 416.
Anderſon, Dr. Chr. D. 1. 7.
Andrianova, Dem. 176.
Ankarſtröm, Gräfin 62.
Anſchütz 48. 248.
Apel, Th. 434.
Araldi, Dem. 275.
Arditi 371.
Ariſtophanes 301.
Arnau 649.
Arndt, E. M. 279.
Arning, J. C. G. 5.
Arreſto 338.
Artôt, Deſirée 488. 530. 535.
Aſſing, Ludmilla 288.
Aſſing, Ottilie 241. 247. 287—89. 297. 319.
Auber 62. 63. 68. 125. 167. 256. 428. 490. 539. 565. 571.
Auerbach 284. 285. 342.
Auffenberg 49.
Auguſtenburg, Herzog v. 189.
Averhoff 614.
Ayrer, Jac. 476.

B.

Babnigg, Anton 87. 245.
Babnigg, Emma 245.
Bach, C. Ph. E. 26. 643.
Bach, Frl. 437. 448.
Bacher 408. 475.
Bacheracht, Thereſe v. 204.
Bachmann, Otto 300. 315.
Bader, Carl 87.
Bärmann 9. 11. 19. 22. 66. 80. 98. 169. 200. 214. 228.
Bärndorff, Auguſte v. 450. 520. 523.
Bäuerle 58. 115. 313.
Bagdanoff, Nadejda 453.
Baiſon 48. 78. 86. 103. 104. 107. 150. 183. 185. 187. 197. 199. 200. 202. 206. 211. 219—21. 225—27. 229. 235—39. 241—44.

246—48. 250—62. 266. 268. 274. 275. 278—80. 282—90. 293. 295—97. 299. 302. 303. 317. 327. 437. 449.
Baiſon, Caroline geb. Sutorius 57. 78. 297. 300. 311. 390.
Baiſon, Auguſte 288. 519.
Baiſon, Joſephine 287. 304. 519.
Baiſon, Line 287.
Balfe 168.
Ballhorn, Johann 535.
Balzac 340.
Banck, C. 405.
Bandemer, A. 323.
Bandmann 657.
Barbieri 331. 350.
Barnim, Frau v.; ſ. Elßler, Thereſe.
Barnay, Ludwig 567. 633. 649.
Barnum 461.
Barrière 467.
Bartay 315.
Bartelmann, Frl. 437.
Bartels, J. N. 2. 5. 9. 335.
Bauer, Caroline 112. 119—21. 137.
Bauernfeld 54. 83. 84. 200. 203. 447. 455.
Baumeiſter 123. 306. 356. 428.
Baumeiſter, Frau 357.
Bayer, Marie 142. 199.
Bazzini, A. 162.
Becker (vom Thaliatheater) 576.
Becker, Anna Marie 650.
Becker, Carl (Bariton) 304. 352. 357. 402. 428.
Becker, Kath. Magdal. 650.
Becker, Nicolaus 131.
Beckmann, 42. 53.
Beer, Michael 199.
Beethoven 19. 66. 163. 255. 260. 286. 337. 355. 383. 404. 494. 534. 587. 648. 649.
Behrend-Brandt, Frau 416.
Behrens, Eduard 579.
Behls 131.
Bellini 61. 131. 295. 338.
Belmonte, Dr. 623.
Benda 64.
Benedict, Julius 285. 528. 538.
Benedix, R. 140. 202. 395. 428. 522.
Bennigſen, General v. 25.
Bennigſen, Rudolf v. 367.
Benoni 99.
Berendſohn, B. S. 316.
Berendſohn, Radiſch 214.
Berg, Ottilie 437. 438.
Bergſon 350.
Berlioz, Hector 162. 163.
Berly 118.
Bernardelli, Frl. 538.
Bernays, Michael 208.
Bernhardi, Dr. W. 469.
Bernhardy 493.
Bethge, Dem. 176.
Bethmann, Friederike 37. 120.
Beyme 374.
Biedermann, W. v. 50. 82.
Bils 469.
Birch 424.
Birch, Minna 424.
Birch-Pfeiffer, Charl. 49. 52. 53. 81. 202. 203. 284. 285. 341—43. 400. 448. 449. 534.
Birkbaum 300.
Bismarck, Fürſt 576.
Blattner, A. 417.
Blöcker, J. H. 19.
Blumenhagen, Wilhelm 652.
Blumenthal, Senator 380.
Bochſa 125.
Bodenſtedt, Friedrich 328.
Böhler, Doris; ſ. Devrient, Doris.
Böhme 168.
Börne 79. 190.
Börner 300.
Börner, Eliſe 563—65. 567. 574. 586. 588.
Börnſtein 206. 230.
Börs, Thoma 536.

Bognar, Friederike 437.
Boieldieu 454.
Bolzmann 47.
Bonaventurus, A. F. (A. F. Schultze) 278.
Borchers, Bodo 487. 514.
Bordowich 176.
Bosco 211.
Boſt, Eduard 112. 268. 269.
Boſt, Frau geb. Schmidhuber 112. 297.
Boßler, Marie 304. 348.
Bott, Jean 162.
Bournonville 176.
Boz (Dickens) 291.
Brachvogel, A. E. 448. 474. 657.
Bräutigam, Johanne Antoinette 161. 165.
Brandt 514.
Brandt, Marianne 574.
Brandel, Friederike; ſ. Ellmenreich, Fr.
Brandel 583.
Braſſin, L. (Baritoniſt) 162. 170. 282.
Braſſin, L. (Pianiſt) 162.
Brauns, Pauline 211.
Breitkopf 401.
Bremer, Friederike 342.
Brill 275.
Brockhaus 482.
Brockmann 139. 337.
Bronſart, v. 581.
Bruch, Max 528.
Bruck, v. 304.
Brue, Mad. 176. 274.
Brüggemann, J. C. 31.
Brühl 58.
Brümmer 255.
Brüning, Carl 104. 107. 114. 121. 122. 196. 197. 201. 202. 207. 225. 230—32. 236. 243. 244. 252. 261. 274.
Brüning, Ida; ſ. Schuſelka-Brüning, Ida.
Brünings, Joh. Dietr.; ſ. Brüning, Carl.
Brunier, Ludwig 266. 420.
Bubbers 380.
Buch, Ida v.; ſ. Görner, Ida.
Bürde, Emil 257. 300. 326.
Bürger 116. 340. 446.
Bürger, Eliſe 118.
Bugenhagen 22.
Bull, Ole 113.
Bulyovßky, Lilla v. 478.
Bulwer 342.
Burggraf, Auguſte 304. 395. 397. 399. 407. 411. 412. 419. 428. 433. 438. 442. 446. 448.
Butterweck 300.
Byron 442.

C.

Camara, Petra 316.
Campanini 371.
Campe, Auguſt 188.
Campe, Julius 96. 230. 259.
Canthal, A. 163. 169. 203. 331. 333. 402. 420. 590.
Capitän, Dem. 173.
Carelle 91.
Carina, Frl. 588.
Carion, Emanuel de 488.
Caſanova 101.
Caſpar 357.
Caſtelli 58. 102. 210. 212. 431.
Cerf (senior) 42.
Cerito, Fanny 176. 177.
Chamiſſo, Adalbert v. 90.
Chaufepié, Frau Dr. A. M. de 650.
Chelard 151.
Chorherr, Eliſe 304.
Choudens 515.
Chriſt, Sophie 477. 541. 549. 550. 561. 562. 572.
Chriſtern, J. W. 98. 139. 218.
Chriſtiany 61.
Cicimara 60.
Claus, Ida 438.
Clement 242.

Coburg, Ernst I., Herzog v. 644.
Coburg, Ernst II., Herzog v., 410. 453.
Cocchi 13.
Conrad, C. E. 434.
Corneille 443.
Cornelli, Dem. 323.
Cornet, J. 33. 39. 60. 66. 112. 126. 133. 136. 138—40. 147. 150. 151. 157. 159—61. 165—67. 169—71. 176. 178. 185. 206. 207. 210—12. 214. 215. 217—22. 224. 225. 230. 232. 233. 242. 253. 255. 300. 327. 390. 455. 476. 502. 651.
Cornet, Mad. geb. Kiel 33. 60. 113. 499.
Cornet, Fanny 327.
Corvin 230.
Cosmar 107.
Costenoble 117.
Cotta, J. G. 653.
Cottrely 432.
Crelinger, Auguste 39. 81. 115. 186.
Crelinger, Ludwig 372.
Curer Bell 342.

D.

Dänemark, Christian VIII. v. 132. 229. 262.
Dänemark, Friedrich VII. v. 131. 262. 510.
Dahn, Constanze geb. Le Gay 51. 77.
Dahn, Felix 78.
Dahn, Friedrich 77. 419.
Dalle Aste, Franz 242. 245. 269. 281. 282.
Damböck, Marie 248.
Damm, Th. 387. 388.
Dammert 113. 114. 215. 229. 376.
Danzel 95.
David, F. 163.
Davoust 24. 25. 94. 118.
Dawison, Bogumil 251. 309. 311. 319. 339. 368. 480—85. 539.
Dawison, Wanda geb. Ostoja-Starzewska 484.
Deinhardstein 44.
Deisselberg 472.
Dejazet, Dem. 485.
De la Grange, Frau 306. 337.
Delia, Frl. 437.
De Marchion 300.
Dennery 206.
Desnoyer 197.
Dessoir, Ferdinand 562.
Dessoir, Ludwig 317. 562.
Dettmer, Fr. 428. 493. 496. 521.
Deutschinger 562.
Devrient, Carl 419. 581.
Devrient, Doris geb. Böhler 39. 75.
Devrient, Eduard 21. 72. 74. 75. 120. 136—138. 143—45. 147. 152. 157. 187. 206. 240. 251. 278. 318. 335. 336. 363. 370. 437. 522. 555. 629. 655.
Devrient, Emil 32. 39. 46. 55. 74—77. 80. 114. 225. 289. 313. 336. 337. 457. 458. 462. 475. 480. 494. 519.
Devrient, Friedrich 419. 420. 496.
Devrient, Ludwig 48. 56. 75. 119. 277. 320.
Devrient, Otto 50.
Dibbern, Frau 419.
Dietz, Frau 416.
Dingelstedt, Franz 111. 238. 344. 345. 395. 396. 415. 526. 555. 656.
Ditt, Franz 242. 245. 268. 269. 300. 351. 352.
Dittersdorf 166.
Döring, Theodor 41. 48. 54. 57. 78. 86. 121. 226. 247. 248. 288. 312. 313. 395. 462.
Döring, Auguste geb. Sutorius 78. 288.
Dörring, v.; s. Wit, Johannes.
Don, William 123. 424.
Donato, Juliano 528.

Donizetti 108. 338.
Donner 207.
Dorval 477.
Dräxler-Manfred 111. 193. 361.
Draſche, Guſtav 327.
Drauzburg 578. 595.
Dreher 490.
Dreyſchock 113. 314.
Droege, Wilh. 650.
Duflot-Maillard, Mad. 151.
Dumanoir 214.
Dumas, Alexander (Vater) 206.
Dumas, Alexander (Sohn) 432. 446. 467.
Dupont, F. A. 437. 454.
Dupré 17. 35. 37.
Duprez 173. 174. 323.
Dupuis, Jean 555.
Düringer 85.
Dyk, J. G. 73. 75.

E.

Eben, J. 211.
Eberſtein, Dr. H. 483. 484.
Eberwein, Carl 71. 72. 345. 346.
Eckardt 475.
Eckermann 345. 346.
Ed, Chr. M. 172. 204.
Eden, Dr. 221. 377. 380. 381.
Edmüller 395.
Eggeling, Anna 489.
Ehrenberg, Leonore v. 452.
Eichbaum, Dem. 147.
Eichhorn 188.
Einſiedel, v. 63.
Ethof 139. 184. 197. 369.
Elkamp 131.
Ellmenreich, Albert 419. 454. 583.
Ellmenreich, Auguſte 583.
Ellmenreich, Franziska 582. 583. 632. 649.
Ellmenreich, Friederike geb. Brandel 583.
Ellmenreich, Joh. Baptiſt 583.
Elßler, Fanny 177. 178. 273. 274. 316. 317. 325.
Elßler, Thereſe 124.
Endrulat, B. 466. 494. 496.
Enghaus, Chriſtine 57. 61. 79. 121. 129. 224. 288. 318.
Entſch 416. 577.
Eppich 304. 353. 402. 428.
Erneſt, v. 419. 518. 523.
Ernſt, H. W. 162. 183.
Ernſt, Caroline 561. 562. 573.
Ernſt, Moritz 554. 560—62. 564. 573.
Eſchborn, Carl 486.
Eſchborn, Natalie, gen. Fraſſini 452. 486. 489.
Eßlair 117.
Euling, Joſephine, gen. Zitt 256.
Evers, Carl 162.
Evers, Kathinka 161. 162. 165.
Eybe, N. B. 229.

F.

Fabbri, Flora 316.
Fabricius 73.
Falk, J. D. 345.
Faller, Emilie 307.
Faucher 558.
Faure 371.
Fehringer, Auguſt 51. 52. 57. 77. 107. 114. 116. 118. 123. 148. 182. 186. 189. 197. 209. 236. 249. 257. 261. 268. 283. 296. 297. 300. 356. 363. 463. 656.
Fehringer, Mad. 123. 147. 166. 172. 225. 242. 246.
Fenzl (Tänzerfamilie) 176. 316. 417.
Fenzl, Sophie 417.
Ferenczy 537.
Fernando 371.
Feuillet, Octave 443.
Fichtner 117.
Fick, Amandus 208.
Fiſcher († 1810) 33.

Fiſcher, Mad. Marianne 33.
Fiſcher, Dem. (Frau Nuſch) 112.
Fiſcher-Mädel, Mad.; ſ. Mädel, Mad.
Fiſcher, J. B. (Spiegelfabrikant) 180.
Fiſcher, J., Capellmeiſter 529. 530. 571.
Fleck 56. 337.
Flerx, L. 473. 490. 501—3. 625.
Flotow, Fr. v. 168. 169. 285. 338. 453. 484. 487.
Förſter 109.
Formes, Carl 281. 282. 428. 434. 471. 472. 488.
Formes, Th. 530.
Formes, W. 514.
Franchetti-Walzel, Mad. 87.
Franke, Frl. 521.
Frankl 529.
Fraſſini, Natalie; ſ. Eſchborn, Natalie.
Frédéric 176.
Freny, R. 541. 574. 586.
Frenzel, E. 350.
Freytag, G. 193. 201—3. 257. 258. 333. 450.
Frieb-Blumauer, Frau 419.
Friedländer, Doctorin; ſ. Delia, Frl.
Friedmann 649.
Friedrich (aus Frankfurt) 35.
Friedrich, W. (F. W. Rieſe) 147. 169. 214.
Fritze, Dr. 417.
Frohn, Charlotte 517. 518. 524.
Frühauf, Julius 558.
Fuchs 245.
Fuhr, Lina 303. 304.
Funck, Dem. 176.

G.

Gabillon 303.
Gaedechens, C. F. 25. 361.
Gaedechens, R. 208.
Gagern 263. 280.
Gallmeyer, Joſephine 538.
Galſter, Adele 160.
Galſter, Carl 160. 236. 300. 315.
Garay, Frau v.; ſ. Lichtmay, Louiſe.
Garrick 369.
Garrigues, Malwina 306. 337. 353.
Garſo 160.
Gaßmann, C. G. E. 266.
Gaßmann, Theodor 266. 442. 492. 493. 524. 525. 564.
Gathy, Aug. 65.
Gaudelius 469.
Gauthier 210.
Gaveaux 534.
Gehe, Ed. 66.
Gehlhaar, Dem.; ſ. Mädel, Mad.
Gehſe, Marie Ant.; ſ. Walker, M. A.
Geiger, Conſtanze 478.
Geiſthardt, Frl. 306.
Geiſtinger, Marie 518. 565.
Geißler 514.
Gellert 227.
Genaſt, Ed. 85.
Genée, Friedr. (Schauſpieler) 118.
Genée, Rud. (Schriftſteller) 371.
Genelli, Frl. 437.
Gentiluomo, G. 453.
Gerke, Cl. 98. 127.
Gerſon, Dr. 365. 624. 625.
Gerſtäcker, Friedr. 517.
Gerſtel, Auguſt 117. 160. 168. 236.
Gerſtel, Guſtav 572.
Gerſtel, Wilh. 236. 241. 244. 246. 572.
Gertig 500.
Gervinus 58.
Gettke 212.
Giuglini, A. 455.
Gläſer 61.
Glaſenapp, Carl Fr. 171. 594.
Glaßbrenner 182. 440.
Glaßbrenner-Peroni, Adele 303. 304. 458.
Gley, Chriſtine geb. Gollmann 81.
Gley, Joh. Fried. 81.
Gley, Julie; ſ. Rettich, Julie.

Glitz, A. 541. 550. 561.
Glogau, Moritz (junior) 296.
Gloy 12. 18. 33. 35. 40. 55. 56. 85. 102. 107. 112. 125. 145. 157. 180. 181. 200. 216. 219. 220. 228. 236. 245. 246. 268. 300. 306. 338. 348. 357. 384. 395. 397. 399. 419. 437. 464. 496. 518. 526. 527. 591—93. 651.
Gluck 34. 66. 165. 245. 310. 351. 587.
Gned, Nina 87.
Godeffroy, A. 413.
Godeffroy, C. 413. 579.
Godeffroy, Mad. geb. Jenisch 412. 413. 650.
Godeffroy, Peter 5.
Godeffroy, Senator 579.
Goedeke 54. 83. 118.
Görner, C. A. 119. 419. 424. 437. 462. 467. 473. 474. 476. 493. 495. 496. 514. 516. 519. 522. 534. 537. 540. 541. 547. 561.
Görner, Frau geb. Tomaselli 119.
Görner, Ida geb. v. Buch. 437. 548.
Goerz 649.
Goethe 17—19. 36. 39. 43. 44. 49—52. 54. 58. 64. 71—74. 78—81. 83. 105. 119. 130. 134. 139. 152. 158. 187. 190. 207. 267. 276—78. 316. 318. 325. 334—37. 343—49. 355—57. 363. 364. 370. 404. 407. 422—24. 443. 490. 494. 549. 568. 576. 581—83. 609. 648. 649.
Goeze, J. M. 19. 364. 365.
Gogh, E. H. O. v. 182. 236. 269. 300. 348. 357. 428.
Golden 649.
Goldmark, C. 648.
Golinelli 514.
Gollmann, Christine; s. Gley, Christine.
Gomansky, Cäsarine 303.
Gotter 115. 116.
Goßler, J. H. 579.
Goßler, Dr. 459.
Goßmann, Friederike 449. 536.
Gottschall 238. 259. 260. 270. 286. 288. 289. 295—97. 303. 329. 339. 395. 491. 602.
Grahn, Antonie 304. 348.
Grahn, Lucile 124. 176. 274. 287. 316.
Grandaur, Franz 655.
Granzow 417.
Greiner, Mich. 306. 358. 388. 389.
Griebel, C. 530. 584.
Griepenkerl 338.
Grillophilos 449.
Grillparzer 49. 52. 81. 115. 202. 250. 445. 549.
Grisi, Charlotte 275.
Größer, Mad. 114.
Gropius 13. 237. 351.
Groß 131.
Großmann 340.
Groth, Klaus 26.
Groux, Dem. 87.
Grünbaum, Caroline 87.
Grünwald 90.
Grund 131.
Grunert, Carl 118. 157. 158. 183. 184. 187. 197. 209. 224. 548.
Gryphius, A. 227.
Gubitz 84.
Günther, L. 300.
Gumbert 488.
Gunz, Gustav 530.
Gurlitt, C. 475.
Gusikow 89. 211.
Gutenberg 267. 494. 544.
Guttmann, Oscar 419. 518. 526.
Gutzkow, C. 98. 99. 103. 104. 107. 132. 133. 138. 147. 149. 150. 195—98. 202. 238—40. 257. 259. 285. 289. 296. 344. 366. 387. 429. 450. 522. 558. 606. 629.
Gounod 514—16. 528. 564.

H.

Haake, Auguſt 119. 437. 446.
Haaſe, Fr. 173. 450. 451.
Hackländer 328. 339. 368. 395.
Händel 494. 495.
Hänisch, Natalie 563. 565.
Haenlein, L. v. 230. 231.
Hänſeler 490. 496.
Härtel 401.
Hagen, Theodor 242.
Hagn, Charlotte v. 81. 114. 325.
Haibel 476.
Haimer 304. 400. 402.
Haizinger, Amalie 81.
Haizinger, Anton 87.
Halevy 61. 132. 167. 487.
Halle, A. 229.
Haller, Martin 613. 645. 646.
Haller, Senator 380.
Halm, Friedr. 49. 102. 202. 203. 395. 517. 538.
Hamel, Ed. 454.
Hammermeiſter, Heinr. 60. 108. 112.
Haniſch 438.
Harry, Frl. 529.
Hartig, G. H. 182.
Hartig, Frau; ſ. Lenz, Caroline.
Hartmann, H. A. F. 65.
Hartmann, Fritz 64. 65.
Hartmann, Joh. Chriſt. 65.
Hartmeyer, A. H. 97. 265.
Hartmeyer, H. Emil 265. 610.
Hartt, Anna Chr. ſ. Schröder, Anna Chr.
Haſſan Aga Alif 314.
Haug 83.
Haydn 151. 324. 500.
Hebbel, Fr. 79. 99. 105—7. 247. 318. 319. 450. 533. 548. 549. 568.
Hebbel-Enghaus, Chriſtine; ſ. Enghaus, Chr.
Heckſcher, J. G. M. 161. 201. 220. 221. 263. 279. 280.
Heerlein, M. E. 579.
Hegel 576.
Heigel, Cäſarine; ſ. Gomansky, Cäſ.
Heimbürger; ſ. Alexander (Magier).
Heine, Carl 381. 508. 650.
Heine, Heinrich 22. 163. 454.
Heine, Salomon 69. 123. 156. 189. 381.
Heinefetter, Sabine 87.
Heinichen 208.
Heinſius 390.
Heitmann, B. 204.
Hell, Th. 63.
Heller, Rob. 265. 266. 329. 342. 347. 411. 419. 420. 450. 466. 478. 481—85. 517. 520. 543. 553.
Hendrichs, Hermann 118. 145—47. 164. 182. 183. 197. 201. 202. 264. 419. 480. 519. 520. 522. 547.
Herbſt, J. G. 161.
Hermann, Magier 314.
Hermann, Joh. Heinr. 97. 265.
Herold 61.
Herrmann, Antonie 304.
Herrmann, B. A. 98. 123. 149. 387. 435. 462. 467. 504. 505. 510—17. 521—23. 527—29. 531. 533. 576—80. 583. 584. 586. 589—93. 595. 596. 599. 604. 606. 618. 651.
Herrmann, Julie; ſ. Lutze, Frau.
Herrmann, L. B. 590. 592.
Herrmann, Thereſe 279.
Herrmann 649.
Herſch, H. 476. 517. 525.
Hertz, Marcus Samſon 213. 216. 226.
Herzfeld, Ad. 17. 35. 69. 158.
Herzfeld, Jacob 2. 5—7. 18. 19. 69. 132. 234. 596. 651.
Heſſe, A. W. 184. 236. 268. 284. 285. 291. 527.
Heſſe, Sophie 650.

Heußer, Emilie 303. 354.
Heußer, Polizena 303.
Heyſe, Paul 475.
Hildebrand, Roſa 549.
Hillebrand 58.
Hiller, Ferdinand 331.
Hiller, Joh. Adam 11. 64.
Hillern, v. 424.
Hillmann 649.
Himmer, Franz 487. 514.
Hinckeldey 259.
Hinſch, Joh. Chr. 650.
Hirzel, S. 19. 82.
Hochgreve, H. M. C. 650.
Hock, Wilhelm 616. 617. 647. 649. 651.
Hocker, Wilhelm 127.
Hölzel 10.
Hoffmann, E. T. A. 57. 208.
Hoffmann, Friedr. Lorenz 20.
Hoffmann, P. 31.
Hoffmann (und Campe) 188.
Hoffmann von Fallersleben 315. 570.
Hofrichter, Gabriele 588.
Hogarth 41.
Hoguet 176.
Hoguet-Veſtris 176.
Holbein 35. 43.
Holland, Conſtantin 59.
Hollmann 18. 357.
Holtei 40. 49. 53. 101. 128. 259. 283. 355.
Homer 71.
Hoop, Joh. Peter 650.
Hopfen, Hans 559.
Hopffer, Emil 266.
Hoppé, Franz 121. 157. 197.
Horn, Georg 516. 517.
Horvath 649.
Hoſtovsky 73.
Hoßtrup, G. C. J. v. 97.
Hoßtrup, G. E. v. 379—82. 384. 386. 387. 399. 408—411. 413.
Howitz-Steinau, Frau 305.
Huber, Carol.; ſ. Reinhold, Carol.
Hudtwalcker, R. 412.
Hugo, Victor 102. 205.
Hummel 113.
Hungar 302. 348. 357. 395. 419.
Huſſein Beck 314.
Hyſel, F. E. 561.

I (als Vocal).

Iffland 48. 55. 56. 82. 85. 119. 136. 139. 179. 181. 182. 184. 225. 248. 277. 337. 374. 441.
Immermann 49. 52. 102. 107. 121. 362. 363. 370. 554.
Immermann, Wilhelmine Marianne geb. Niemeyer 102.
Iſoard, Nicolo 428. 464.
Iſouard 61.

J (als Conſonant).

Jacobi, W. C. F. K. 17. 35. 37. 38—40. 44. 79. 81.
Jacoby, Ed. 652.
Jacoby, Frau Julie 652.
Jagels-Roth, Frau 472. 499.
Janauſcheck, Fanny 304.
Janda, Frl.; ſ. Marſchner, Frau.
Jaſtram, Cordt 23.
Jauner, Franz 437. 440. 462.
Jauzat, Thereſe v.; ſ. Peche, Th.
Jazedé, Adele 161. 225.
Jeniſch, M. L. 229.
Jerrmann 184.
Joſt, Carl 18. 35. 38. 48. 100.
Julius, Louis 519.
Juſt, A. W. 59.

K.

Kaiſer 182.
Kappelhofer 331. 348. 471.
Kaps, Amandus 160. 167. 168. 256. 269. 294. 300. 351. 353. 428. 487. 529. 538. 540. 541. 567.
Kaps, Richard 539.
Karlowa 419.

Karſchin, Anna Louiſe 659.
Kaſtner, E. 171.
Katte 200.
Kayſer 390.
Kean, Charles 86.
Keller 314.
Keßler, H. 346.
Kettel, J. G. 118.
Kiel, Dem.; ſ. Cornet, Mad.
Kierſchner, Marie geb. Weißhappel 478. 479.
Kinder 649.
Kindermann 416.
Kirms 374.
Kitzerow 139. 398. 438.
Kladzig, Auguſte 318.
Klapka, Georg 354. 355.
Klein 514.
Kleinert 475.
Kleiſt, Heinrich v. 43. 133. 145. 476.
Klemm 443. 461.
Klengel, A. G. 33. 60. 592.
Klengel, Charl. Fried. geb. Schaffner 51. 60. 180. 236. 303.
Klingemann, Auguſt 49. 73.
Kliſchnigg, Ed. 91. 313. 365. 532. 557.
Klopſtock 321. 404. 445. 643.
Kloß, Friederike; ſ. Reinhold, Fr.
Kloß, Emilie 474.
Knauth, Carl 428. 437.
Knauth, Dr. 221.
Kneſchke, 336.
Knopp, Carl 242. 245. 246.
Kobler 176.
Köchy, Carl 49. 238.
Kögel 530.
Köhler, Auguſt 530.
Kökert, Alex. 302. 340. 343. 348. 350. 381. 382. 398. 399. 406. 407. 410. 411. 419. 426.
Kökert, Ludw. 802.
Königsbaum, H. 315.
Körner, Chr. G. 190.
Körner, Theodor 63. 321. 584.
Köſter 18. 38.
Koloman-Schmidt 529.
Kotzebue 19. 40. 55. 67. 144. 180. 267. 278. 537.
Kraft 208.
Kral, Anna Lucie; ſ. Sachſe, A. L.
Kratz, E. 30.
Kräuter 201.
Kraus-Wranitzky, Anna 32—34. 60. 87.
Krebs, C. A. 19. 33. 60. 65. 66. 96. 108. 131. 151. 162—65. 175. 207. 209. 227. 228. 242. 254. 268. 286. 331. 337. 356. 648—51.
Kreutzer, Konradin 60. 108. 170.
Krückl 596. 648.
Krüger, G. 412.
Krug, Jonas 501.
Kruſe 22.
Küchenmeiſter, C. J. 326.
Küchenmeiſter-Rudersdorf, Hermine 326.
Kücken 255.
Kühne, G. 289. 340.
Küſtner, v. 118. 142. 143. 555. 629. 655.
Kuh, Emil 105. 106. 318.
Kunſt, Wilh. 116. 117. 479. 550.
Kunſt, Wilh. (Sohn) 117.
Kurz, Heinrich 58.

L.

Laborde 323.
Lachner, F. 401.
Lachner, J. 331. 352. 381. 383. 400. 401. 410. 416. 428. 437. 438. 454. 464.
Lachner, V. 401.
Lafontaine 101.
Laeiß, F. 579. 650.
Landvogt, A. 302. 348. 357. 542.
Langenſchwarz 90.
Langer 527.
Lanner, J. 429.
Lanner, Kathi 429. 453. 503. 527. 529.

La Roche 317. 318. 419.
L'Arronge, Pauline 518.
Laube, Heinr. 59. 72. 142. 199. 203. 247. 265. 266. 271. 272. 304. 313. 319. 387. 438. 450. 462. 482. 544. 546. 549. 554. 563. 629.
Law 299.
Lebrun, Antoinette 123. 424.
Lebrun, Carl 6. 7. 10. 15. 17. 22. 30. 31. 34. 35. 39. 40. 42. 46. 49. 51. 55. 59. 61. 66—69. 76. 91—93. 101. 105. 108. 115. 121. 123. 126. 158. 228. 234. 241. 397. 651.
Lebrun, Mad. 17. 35. 40. 51. 52. 70. 92. 100. 145. 180. 236. 300. 463. 651. 652.
Lebrun, Julinka 123.
Lebrun, Louise 123.
Lebrun, Theodor 562.
Lecomte, Jules 467.
Lederer 536. 588—90.
Ledner, Frl. 492.
Ledru-Rollin 320.
Le Gay, Dem.; s. Dahn, Constanze.
L'Egru 395.
Lehmann, Dlle.; s. Methfessel, Mad.
Lehmann, Marie 583. 588.
Lehmann, R. v. 146. 152. 160. 207. 225.
Lehmann, Zacharias; s. Reinhold, Carl.
Leisinger-Würst, Frau 416.
Lemoine 147.
Lenz, Carol. geb. Schäfer 35. 107. 118. 182. 209. 399.
Lenz, J. R. 6. 17. 35. 37. 38. 43. 54. 85. 102. 114. 117. 118. 145. 150. 180—82. 197. 228. 437.
Lenz-Hartig, R. v. 182.
Leinsitt, Charlotte 417.
Leonhardt-Lyser, Mad. Car. 211. 255.
Lessing 7. 36. 82. 139. 191. 239. 264. 328. 340. 365. 374. 394. 446. 459. 497. 532 536. 548. 581.
Leuwen 487.
Levasseur (Sänger) 323.
Levasseur (Tänzer) 429. 453.
Lewald, August 32. 39. 62. 65. 74. 75. 117. 218.
Lichtmay, Louise 487. 563.
Limbach, Frl. 416.
Lind, Jenny 174—76. 254. 324. 325.
Lindau, M. E. 585.
Lindemann, Capellmeister 576.
Lindemann, Ed. (Sänger) 304. 351. 352. 381. 384. 394. 400. 402. 410. 411. 416.
Lindenau 163.
Lindenfels, J. B. v. 31.
Lindpaintner 281. 492. 524.
Liszt, Franz 113. 114. 151. 183. 498. 611.
Litarscheck, Marie, gen. Lita 487. 514.
Litta, Frl. 371.
Livius, Vorham 86.
Löhr 380. 381.
Loehrs, Christine; s. Reinhold, Chr.
Loewe, Julius M. 282.
Löwe 357.
Löwe, Ludwig 117.
Löwe, Sophie 87.
Löwenstein, R. 647. 649. 651.
Loiffet 486. 520. 532.
Lorini 488.
Lortzing, Albert 85. 108. 151. 169 170. 245. 331. 340.
Lotz, Georg 21. 82. 105. 106. 264.
Lubarsch 205.
Lucca, Pauline 367. 371. 530.
Lütkemeyer 564. 565.
Lüttichau, v. 63.
Lumley 455. 461.
Lund, Elise 542.
Luther 22. 23. 27. 72. 158. 229.
Luther-Frank, Frau 518.
Lutze, H. A. 124.
Lutze, Julie geb. Herrmann 123. 279. 590.

Lutzer, Jenny 111.
Lyſer, J. P. 48. 463. 489.

M.

Mädel, Joh. Fr. 17. 35. 81. 180.
Mädel, Mad. (ſpätere Fiſcher) 33. 180. 236. 303.
Maeder, R. 358. 388.
Mahlmann 73.
Mahomet Ben Said 314.
Maillart 486. 528.
Maleshberbes 206.
Maltitz, v. 22.
Mampe-Babnigg, Frau; ſ. Babnigg, Emma.
Mankiewicz 498.
Manſen, G.; ſ. Putlitz, G. zu.
Mansfeld, Edgar; ſ. Pierſon, H. H.
Mantius 112.
Marggraff, H. 266.
Marie, Dem. 177.
Marlow, Mathilde 305.
Marr, Heinrich 49. 51. 85. 114. 199. 216. 220. 221. 303. 306. 311. 332. 333. 339. 378. 393. 469. 484. 485. 496.
Marr, Eliſabeth geb. Sangalli 303. 332.
Marra, Frl. v. 173.
Mars, 120.
Marſchall, Mad. 17. 35. 51. 128. 303.
Marſchner, Heinr. 64. 108. 161. 170. 428. 430. 570.
Marſchner, Frau geb. Janda 428.
Marxſen, E. 131.
Maſini 371.
Matthiſſon 228.
Matweitſch, Familie 89.
Matweitſch, Maria 89.
Maurice (Vater) 213.
Maurice, Alphons 243. 386.
Maurice, Ch. 213. 217—21. 225. 235. 236. 241—44. 246. 250—54. 284. 297. 299. 300. 304. 307. 309—13. 317. 325. 329. 332—34. 341. 348—50. 358—61. 375. 376. 378. 380. 381. 386. 390—92. 405. 409. 435.
Maurice, Marguerite geb. Michel 213.
Mautner, Ed. 318.
Maximilien, Eliſe geb. Nier 305. 353. 402.
Maximilien Conſtant 305.
Maxſe, Lady; ſ. Rudloff, Auguſte.
Mayer, C. F. 592.
Meddelhammer, v.; ſ. Albini.
Meden, von der 412.
Mehring 649.
Méhul 157. 499.
Melle 238.
Mende, Louis 303.
Mendel 162.
Mendelsſohn, Felix 162. 207. 254. 255. 528. 567.
Mendelsſohn, Joſ. 150. 213. 214. 238.
Mentſchel, Anton 35.
Mentſchel, Leopold 17. 35.
Menzel 190.
Merck, C. H. 389. 399. 579. 612. 613. 650.
Merck, E. 263. 379. 382. 384—87. 409—11. 413. 426. 431. 508.
Merelli d. Ä. 113.
Merelli d. J. 488. 530.
Methfeſſel, Albert 60. 66. 87. 131.
Methfeſſel, Mad. geb. Lehmann 87.
Metternich 20. 67. 507.
Mettlerkamp, Joh. Aug. 104.
Mevius, Mad. 35. 37.
Meyer, F. L. W. 2. 5. 20. 121. 137. 260. 277. 335. 363.
Meyer, Ludw. 306.
Meyer (ſche Buchdruckerei) 31.
Meyer (ſches Conv.-Lex.) 124.
Meyer (ſcher Zeitungsladen) 212. 311.
Meyerbeer 61. 109. 252. 254. 286. 337. 338. 351. 353. 417. 430. 454. 472. 489. 529. 565. 570. 590.

Michaelſon, H. 401. 402.
Michaleſi, Aloyſe 242. 245. 331.
Michel, Marguerite; ſ. Maurice, M.
Miehe, A. F. 146.
Milanollo, Marie 162.
Milanollo, Thereſe 162.
Milert 475.
Mittell-Weißbach, Frau 419. 538.
Mitterwurzer 416.
Möller, Dem. A. C. W. 213.
Möller, Emilie 213.
Mohr, Ad. 584.
Molaswi, N. O.; ſ. Salomon, J. W.
Molendo, Frl. 306. 337.
Molière 515.
Moltke 576.
Morlacchi 63.
Moſen, Julius 200. 238. 344.
Moſenthal 293. 327. 340. 430. 432. 517.
Moſevius 539.
Mozart 66. 129. 164—67. 242. 295. 338. 355. 404. 415. 429. 475. 530. 541. 563. 587.
Mühldorfer 169. 237. 242. 489.
Mühling, Bertha 419.
Mühling, Julius 93. 94. 100. 101. 103. 108. 110. 116. 118. 124. 125. 127. 136. 138—40. 145—48. 157. 159. 174. 178—82. 184. 185. 187. 206. 207. 209. 211. 212. 214. 215. 217—22. 224. 225. 228—230. 232. 233. 253. 300. 387. 390. 455. 476. 502. 562. 651.
Müller, Ad. 584. 585. 589. 594. 595.
Müller, Arthur 476. 516. 585.
Müller, C. Th. 315.
Müller, Carl 65.
Müller, Hermann 581.
Müller, Minna 315.
Müller, Otto 340. 395. 396.
Müller, Th. 649.
Müller, Wenzel 152.
Müller (Tänzer) 472.
Müllner, 117. 187. 519.
Murska, Ilma v. 530.
Mutzenbecher, M. L. 229.
Mylius 476.

N.

Nachbaur, Franz 574.
Napoleon I. 24. 67. 256. 429.
Neſtler 238.
Neſtroy 58. 283. 302. 313.
Neswadba 486. 514. 530.
Neumann, Chriſtiane 36. 39.
Ney, Jenny 326. 337. 368. 452.
Nicolai 434.
Nicolini 374.
Nielſen, Dem. 176.
Nielſſon, Frau 371.
Niemann, A. 452. 478. 565. 569. 571. 589.
Niemeyer, G. W. 570.
Niemeyer, Wilh. Marianne; ſ. Immermann, W. M.
Nier, Eliſe; ſ. Maximilien, E.
Niſſel, Franz 517.
Nitſchke 616.
Noack 580.
Nottes, Madeleine 434.
Nuſch 112.

O.

Ockert 649.
Oehlenſchläger 26. 49. 53. 229.
Oeſterreich, Erzherzog Johann v. 279. 280.
Oettinger 22. 98. 124.
Offenbach 403. 467. 531. 533. 536. 537. 541. 548. 551. 565. 575. 580. 587. 588. 597. 656.
Ohlendorf 96.
Onden, W. 540.
Oppmar 649.
Oſtoja-Starzewska, Wanda; ſ. Dawiſon, Wanda.
Oſtradt, Amanda 453. 462.

Othegraven, H. v. 437. 440. 448. 462.
Otto-Wernthal, Frau 419.

P.

Paasche, Marie 591. 592.
Padilla 371. 537.
Paesiello 33.
Paetel, Gebr. 345.
Paganini 59. 86.
Pagay, Josephine 542.
Palm, Baron 453.
Palm-Spatzer, Antonie 428. 452.
Palmstein, v.; s. Seeberg.
Papigay, Josephine; s. Pagay.
Papillon, Adam; s. Maximilien Constant.
Parish, Ch. 229.
Pasqué 71. 83.
Passy, Adele geb. Cornet 530.
Patti, Adeline 530.
Paulsen, Charlotte 509.
Pauly 419.
Peche, Therese 18. 31. 35. 36. 39. 40. 46. 74. 79. 651.
Pellet, Ida 477.
Pepita 316.
Perglaß, v. 387.
Perkuhn, Joh. Gottlieb 1. 4. 6.
Peters 100.
Petersen, Carl 385. 391. 413. 472. 579.
Petersen, Gustav 615.
Petzold, Lucie 303. 311. 576.
Peuckert, Henriette 122.
Pfeiffer 588.
Pfeiffer, Charlotte; s. Birch-Pfeiffer, Charlotte.
Piccolomini, Maria 455.
Pierson, Henry H. 255. 256. 344. 347. 393. 406. 585.
Pierson, Carol.; s. Leonhardt-Lyser, Carol.
Pischek, 281. 340.
Pixis, Francilla 87.
Planché 63.
Plock 150.
Plötz 202.
Plümicke 53.
Poduschka 614.
Pöckh 110.
Pohl, Bernhard; s. Pollini.
Pollert, Frau 493.
Pollini 337-366. 614. 615. 619—25. 627. 630—33. 635—37. 639. 642. 647. 650. 651. 656.
Possart, Ernst 519. 525.
Prätzel 17. 18. 22. 30. 61. 134. 228. 255. 280. 354. 356. 357. 399. 407. 411. 423.
Prechtler, O. 245. 431.
Preßburg, Rosa 582.
Preumayr, Reinhold 524. 549.
Preußen, Adalbert Prinz von 124.
Preußen, Friedrich d. Gr., Kg. von 72. 188. 200. 659.
Preußen, Friedrich Wilhelm IV., Kg. von 124. 205. 219.
Preußen, Friedrich Wilhelm, Kronprinz von 648.
Preußen, Prinzessin Wilhelm von 30.
Price, Familie 316.
Prölß, R. 76. 133. 142. 305. 306. 351. 368. 405.
Prutz, R. 143. 144. 200. 203. 238—41. 246. 247.
Putlitz, G. zu 102. 258. 259. 474. 517.
Pyat 206. 250.

R.

Raabe, Hedwig 536.
Rachel, Felix 320.
Rachel, Dem. 276. 319—21. 323.
Racine 443.
Räder, G. 57. 58. 78. 100. 108. 122. 125. 127. 128. 213. 302. 417. 431.
Raimund, Ferdinand 55—58. 86. 202. 231.

Rappo 90. 91. 313. 365. 555. 557.
Rau, Heribert 170.
Raudnitz 482.
Raupach 49. 79. 101. 102. 418. 450.
Redern, Graf 528.
Redwitz 474. 476.
Rée, Julius 650.
Regnault, Elias 320.
Reichardt, Alex. 305.
Reichardt, Johann Christian 512. 531—34. 542. 547. 551—553. 557. 601.
Reichel, Joseph 111. 163.
Reimers, J. F. W. 579.
Reinhold, Carl 50. 70—74. 97.
Reinhold, Caroline geb. Huber 71.
Reinhold, Christine geb. Loehrs 70. 73. 81.
Reinhold, Friederike geb. Kloß 71.
Reinhardt 516.
Reithmeyer 33. 60.
Rekowsky-Linden, Alfons 257. 286. 294.
Renz 453.
Reß 567.
Reuter, Fritz 26.
Rettich, Julie 81—83. 520.
Rhona, Albina di (Alwine Aaron) 490.
Riccius, A. F. 522. 530. 565. 645.
Rieſe, Fr. W.; ſ. Friedrich, W.
Rieſſer, G. 201. 494.
Rietſchel 207.
Ring, Max 338.
Ringelhardt 36.
Risley, Richard 210.
Riſtori, Adelaide 451. 657.
Ritter, Paſtor Dr. G. 377. 596.
Robert 368.
Robinſon, W. 416.
Roeder, F. 387.
Röding 19.
Rönnenkamp, Burghardt 474.
Rönnenkamp, Louiſe 474. 492.
Röſicke, Ad. 142.
Röthel 357. 593.
Rötſcher 147. 179. 233. 238.
Roger, G. 322—24. 337. 397. 488.
Rokitansky 371.
Ronge 188.
Roquette, Otto 585.
Roſabella, Frl. 371.
Roſenſchön 416.
Roßner, Mad. 87.
Roß, Edgar 263.
Roſſini 61. 67. 70. 163. 261. 294. 496. 524. 570.
Rothe, Joſeph 35.
Rottmayer, Fr. 306. 347. 352. 381. 384. 393. 394. 399. 401. 410. 411.
Rubinſtein 162.
Rudersdorf 19. 326.
Rudersdorf, Hermine; ſ. Küchenmeiſter-Rudersdorf, Hermine.
Rudloff, Auguſte 304. 395. 399. 407.
Rübſam 529.
Rübſam-Veith, Frau 529.
Rückert, Fr. 177.
Ruiz, Antonio 425.
Runge, Karſten 517. 519.

S.

Sacher-Maſoch 518.
Sachs, Hans 227. 476.
Sachſe, C. A. 358. 360. 385. 387. 390. 400. 408. 412. 415. 417—22. 426—29. 432. 434—39. 442. 451. 453. 455. 458—64. 466. 552.
Sachſe, Anna Lucie geb. Kral 458.
Sachſen, Friedrich Auguſt, Kg. v. 63.
Sachſen-Coburg; ſ. Coburg.
Sahrland, Jak. Carl 213.
Salieri 34. 398.
Salla, Frl. 371.
Salomon, J. W. 175.
Sand, George 448.
Sandrini, Frl. 374.
Sangalli, Eliſabeth; ſ. Marr, El.

Saphir 15. 16. 20. 21. 29. 32—34. 40. 177. 211. 314.
Sauermann, Frau 538.
Sawyer 469.
Schäfer, Carol.; ſ. Lenz, Carol.
Schäfer, H. 6. 18. 33. 35. 38. 39. 81. 100. 114. 116. 118. 180. 181. 236. 246. 261. 300. 306. 357. 397—400. 409. 410. 463.
Schäfer, Wilhelmine geb. Stegmann 399.
Schäffer, J. H. 60. 129. 131. 147. 165.
Schätzel, Pauline v. 87.
Schaffner, Charl. Friederike; ſ. Klengel, Charl. F.
Schaller 163.
Schaub, Frau 303. 419. 428.
Schechner, Nanette 87.
Scheerenberg 541. 552.
Schenk 53.
Scherenberg, Frau 475.
Scherff, Ludwig 586.
Schill, F. v. 491.
Schiller, Ernſt v. 479.
Schiller, Friedr. 18. 36. 37. 44. 49. 51. 54. 67. 79. 83. 84. 106. 115. 116. 136. 137. 139. 152. 164. 168. 176. 184. 190. 191. 224. 243. 247. 249. 261. 267. 270. 289. 316. 325. 335. 365. 374. 393. 394. 404. 406. 410. 420—22. 429. 446. 475. 479. 490—95. 497. 509. 521—24. 526. 550. 563. 568. 576. 581. 582. 599. 613. 658. 659. 661.
Schindelmeißer, Friedr. 242. 331.
Schindler 649.
Schinkel, C. Fr. 8. 10. 12. 13. 28. 646.
Schlegel, A. W. v. 35—40. 46. 47. 206.
Schleich 517.
Schleiermacher 90.
Schloenbach, Arnold 238. 249. 262.
Schlüter, Lucas 650.
Schmezer 110.
Schmid, Carl (Baſſiſt) 416.
Schmid, Hermann v. 555. 556.
Schmidhuber, Marie; ſ. Boſt, Frau.
Schmidt, C. Chr. 161.
Schmidt, Eliſe 487.
Schmidt, Eliſabeth geb. Schröder; ſ. Schröder, Betty.
Schmidt, F. L. (Director) 2. 5. 7. 10. 15. 17—19. 22. 29. 33. 34. 37—43. 46—49. 52. 53. 55. 57—59. 61. 62. 66. 69. 70. 76—78. 80—82. 85—94. 99—102. 106—10. 116. 118. 120. 121. 125—129. 132—36. 139. 146. 148. 157. 167. 224. 234. 241. 309. 437. 524. 618. 651. 652.
Schmidt, F. L. (der Enkel) 132. 327.
Schmidt, Julian 58.
Schmidt, Philipp 33. 249.
Schmieder, Robert 256.
Schneider, Heinr. 182. 232.
Schneider, Louis 217—20. 302. 444.
Schneider, Maſchinka 87.
Schnepperer, genannt Roſenplüt 227.
Schodel, Mad. 87.
Schön, A. J. 579. 650.
Schön, Mathias 181.
Schönfeldt 649.
Schönfeldt, Frau. 649.
Scholz, Frau 649.
Schoppe, Amalie 126. 318. 508.
Schott 242. 245. 344. 416.
Schottky 59.
Schrader 18. 35.
Schramm, Dr. Eduard 380.
Schramm, Dr. W. E. 563.
Schröder, Anna Chr. geb. Hartt 6. 650.
Schröder, Betty (Frau Eliſ. Schmidt) 33. 80. 167. 331. 332. 652.
Schröder, C. M. 5.
Schröder, F. L. 1—7. 9. 14. 15. 17. 18. 25. 28. 29. 37. 38. 44.

46—48. 55. 56. 70. 80. 88. 91. 93. 100. 107. 113. 121. 134. 136. 137. 139. 144. 147. 179. 195. 220. 228. 260. 261. 266. 274. 277. 335. 337. 363. 374. 383. 384. 386. 388. 427. 442. 444. 445. 458. 485. 498—501. 532. 550. 552. 566. 583. 584. 596. 598. 602. 611. 613. 615. 617. 620. 626. 649. 650. 651.
Schröder (Baritonist) 80.
Schröder, Sophie 33. 39. 52. 80. 81. 115. 116. 120. 186. 187. 248—50. 445. 520.
Schröder-Chaloupka, Frau 529.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 87. 101. 112. 151. 321. 322. 419.
Schubert, Georgine 487. 489.
Schuberth, Fritz 449.
Schüttky, Joſ. 304. 351. 352.
Schütz, Ed. 49. 51. 80. 328.
Schütze 137.
Schultze, A. F.; ſ. Bonaventurus.
Schumann, Robert 87.
Schunck, Ad. 112.
Schunck, J. R. 112.
Schuſelka, Dr. 122. 188. 201.
Schuſelka-Brüning, Ida 122. 147.
Schwarz, Anton 6. 38. 39. 84.
Schwarz, Carl 83. 84.
Schwartzenberger; ſ. Maurice.
Schweden, Guſtav Adolf, Kg. v. 66.
Schweitzer 64.
Scott, Walter 90.
Scribany, Dem. 124.
Scribe 102. 114. 125. 246.
Seager-Oswald 388. 414.
Seebach, Marie 304. 336. 341. 348. 396. 398. 399. 419. 478. 533. 548. 549.
Seebach, Wilhelmine 419.
Seeberg 122.
Seidler-Wranitzky, Mad. 87.
Seneſelder, Aloys 184.
Seſſi, Marianne 87. 326.
Seydelmann, Carl 86. 302. 441.
Seyler, Abel 380. 532.
Shakeſpeare 36. 39. 46—48. 101. 117. 202. 206. 243. 247. 335. 394. 451. 469. 482. 523. 542. 562. 647.
Siegmund 275.
Sieke, Ida 417.
Sieveking, Amalie 509.
Sillem, J. 5.
Simon 595.
Sivori, Camillo 162.
Sloman, R. M. (Vater) 412. 414. 415. 464. 607.
Sloman, R. M. (Sohn) 414. 607.
Smidt, Heinrich 251.
Smith, E. J. 5.
Snitger, Hieronymus 29.
Snüffelmann 176.
Sören Sörenſen 525.
Soetbeer 95.
Sohège, Dr. 487.
Sontag, Frau 81.
Sontag, Carl 450. 521. 582.
Sontag, Henriette 32. 81. 86. 325. 326.
Sontag, Rina 81.
Sontheim 173. 175. 574.
Sophokles 42. 207. 210. 567.
Soſtmann, Bernhardine 35. 652.
Spatzer-Gentiluomo, Louiſe 453.
Spengler, Carol.; ſ. Reinhold, Carol.
Spohr 19. 34. 61. 65. 109.
Spohr, Auguſte 487. 514. 515. 528.
Spontini 62. 66. 307. 394. 570. 571. 591.
Sprinckhorn, Auctionator 381.
Sprinkhorn 650.
Stahlheuer, Frl. 518.
Stark 211.
Starke, C. Fr. 236. 246. 269. 300. 302. 333. 381. 384. 396. 410. 411. 425.

Staudigl 112.
Steeger, Laura Mathilde 487.
Steffens, F. 517.
Stegemann, ſ. Veſtvali, Felicitas v.
Stegmann, C. D. 399.
Steiger, Anton 92. 652.
Stein, Frhr. vom 507.
Stephanie 267.
Steppes, Dr. 454.
St. Georges 487.
Stich, Mad. Auguſte; ſ. Crelinger, Auguſte.
Stich, Bertha 115. 145. 185. 197. 201. 202. 206.
Stich, Clara 115. 121.
Stiegmann, E. 331.
St. Léon 176.
Stockfleth, D. 413.
Stockhauſen, Julius 507.
Stöger, Auguſte 515.
Stolte, Ferd. 575. 576.
Stolte, Frau 576.
Stolz 486.
Stradiot-Mende, Pauline v. 306.
Strantz, v. 428. 437. 448.
Straßmann, Frau; ſ. Damböck, Marie.
Strauß 98.
Suppé 331. 532.
Sutorius, Auguſte; ſ. Döring, Aug.
Sutorius, Caroline; ſ. Baiſon, Carol.
Sydow, Th. v. 67.
Sylveſter 10.

T.

Taglioni 387. 562.
Taglioni, Marie 124.
Taſſo 101.
Tempeltey 442. 462. 528.
Terenz 301.
Terey, Frl. v. 529.
Teſcher (Balletmeiſter) 99.
Teſcher (Hoftheaterdirector) 373.
Tettenborn 24. 25. 129. 524.
Theill, Marg. Dorothea 294.
Thelen 563. 566. 574.
Thiele 303.
Thomas, Ambroiſe 533.
Thomas, Bertha 257.
Thompſon, Lydia 425.
Tichatſchek, Joſeph 112. 142. 151. 172. 354. 416. 462. 651.
Tieck, Dorothea 48.
Tieck, Ludwig 48. 52. 82. 239. 365.
Tietjens, Thereſe 416. 417. 434. 530. 535. 565.
Tietjens, P. A. 416.
Tillemann 380.
Toepfer, Carl 21. 22. 44. 48. 54. 55. 57. 89. 98. 102. 107. 109. 118. 127. 131. 137. 140. 141. 143. 144. 148. 149. 153. 159. 164. 168. 173. 175. 179. 184. 185. 187. 194. 195. 198. 201. 203—5. 207. 208. 211. 220. 222. 225. 227. 233. 237. 238. 240. 247. 248. 250. 253. 256. 258. 260. 261. 264. 265. 270. 271. 274. 276. 277. 283. 286. 293. 308. 329. 330. 332—34. 336. 339. 341. 350. 357. 362. 371. 380. 382. 383. 395. 401. 408. 410. 411. 413. 418. 420. 425. 426. 438. 447. 506. 521. 522. 542. 658.
Tollert 122.
Tom Pouce 313.
Tomaſelli, Dem.; ſ. Görner, Frau.
Tourniaire 486. 557.
Traun, F. 650.
Trebelli, Frl. 371. 488.
Tree, Ellen 86.
Treumann, Carl 301.
Treuſein, B. H. 114. 223. 358. 390. 391.
Tuczeck, Dem. 173.

U.

Ucko 536. 588.
Uetz 60.

Uetz, Antonie 306. 353.
Uhland 437.
Uhrlaub, Frl. 402.
Ulram 302. 335. 343. 348. 407.
Ulrich, Pauline 521.
Unald, Dem. 61.
Unzelmann, Mad.; s. Bethmann, Friederike.
Unzer, Carl 396.
Unzer, Dorothea; s. Ackermann, Dorothea.
Ussow-Wohlbrück, Ida; s. Schuselka-Brüning, Ida.
Unzer, Sophie Charlotte 1.

V.

Vary 563. 567.
Vehse 230.
Verdi 167. 453. 454. 528. 532. 590.
Véron, L. D. 317.
Vestvali, Felicitas v. 542—46.
Viardot-Garcia, Pauline 254. 337.
Vieuxtemps 87.
Viereck, Edwine 419.
Vinez, Alphons de 176.
Virginie, Dem. 99. 157.
Vivier 422—24.
Vogel, C. F. 213.
Voght, v. 38.
Voltaire 184.
Voß 48.

W.

Wachtel, Joh. Chr. 291.
Wachtel, Theodor 294. 295. 416. 540. 569. 571. 572.
Wagener, Dr. Friedrich 82.
Wagener, Joh. Dan. 82.
Wages, J. Ch.; s. Hesse, A. W.
Wagner, Cosima 594.
Wagner, Johanna 305. 306. 310. 312. 325. 351. 352. 355.
Wagner, Richard 170—173. 328. 331. 352. 353. 401—5. 515. 516. 549. 565—67. 574. 583. 587. 590. 593. 594. 647. 659.
Wagon, Dem. 176.
Waldbrühl, v. 34.
Walker, Marie Antoinette geb. Gehse 41. 60. 157. 161. 224.
Wallace 285.
Wallbach 18.
Walter, J. 394.
Weber, B. A. 261.
Weber, C. M. v. 17. 31. 41. 63. 64. 164—66. 227. 241. 278. 280. 285. 374. 452. 492. 525. 534. 591. 592. 613. 647.
Weber, J. J. 419.
Weber (Schauspieler) 236. 297. 300. 348. 357. 406.
Wehl, Feodor 187. 238. 259. 288. 289. 324. 355. 429. 443. 455. 461. 474. 476. 477. 504. 517. 539. 540. 548.
Weidner 176.
Weilen 475. 517. 538.
Weimar, Louise, Herzogin von 207.
Weirauch 300.
Weise 475.
Weiß, Dem. 176.
Weiß, Frau Josephine 315.
Weißbach, Dem. A. 121. 145. 146.
Weißenthurn, Frau v. 55.
Weißer 83.
Weißhappel, Marie; s. Kierschner, M.
Werner, Zacharias 158. 229.
Wessely, Frl. 368.
Wichert, E. 475.
Widtun, Dem; s. Fehringer, Mad.
Wieck, Clara 87.
Wieland 547.
Wiemann, C. F. 307. 357. 592. 652.
Wienbarg, L. 98.
Wilcke, C. 300. 306. 317.
Wild 112.
Wilhelm I., Deutscher Kaiser 576.
Wilhelmi, Alexander 185.
Wilhelmi, Antonie 185. 186. 202.

225. 226. 236. 247. 257. 259. 260. 293. 297. 303.
Willers 1.
Willkomm, Ernſt 353. 396. 403.
Willibald; ſ. Wulff.
Wimmel, C. L. 8.
Winds 649.
Winger 521.
Winkelmann, W. 437. 538.
Winter, Conſtanze 122.
Wit, Johannes (v. Dörring) 31.
Witt 423.
Witte 514. 524. 538.
Wittenberg, Alb. 97.
Witthauer 290.
Wittmann 538.
Wlaſſak 55.
Wörmer 470.
Wohlmuth, L. 429.
Wohlſtadt 526. 529.
Wolf 97.
Wolf, Frl. 521.
Wolff, Julius Guido 102.
Wolff, Ph. H. 412.
Wolff, Pius Alexander 46. 74. 75. 79. 346.
Wolfram, Mathilde; ſ. Marlow, Mathilde.
Wollheim, A. E. 49. 98. 146. 147. 203. 204. 227. 238. 299. 321. 322. 343—47. 349. 350. 357. 358. 387—90. 425. 461—74. 477. 480. 485—90. 492. 493. 498—505. 511. 562. 601. 604. 625. 630.
Wollrabe, Amalie 315.
Wollrabe, Anna 315.
Wollrabe, Auguſt Ludwig (Verfaſſer der Chronologie) 60. 81. 315.
Wollrabe, Cäcilie 315.
Wollrabe, Ferd. 315.
Wollrabe, Heinrich 315.
Wollrabe, Ludw. 315.
Wollrabe, Frau Minna geb. Müller 315.
Wollrabe, Sophie 315.
Wolter, Charl. 533. 537. 538. 582.
Woltereck 33. 60. 112. 127. 128. 294. 331.
Woltereck, Caroline 78.
Woltersdorff 387.
Wranitzky, Anna; ſ. Kraus-Wranitzky.
Wranitzky, Anton 34.
Wranitzky, Paul 34. 227.
Wüppermann, J. F. A. 511. 630.
Württemberg, Ernſt, Herzog von 452.
Würzburg, Zerline 303. 357. 419.
Wulff, Willibald 291.
Wurda, Joſeph 60. 108. 131. 151. 163. 167. 168. 170—72. 217. 219—21. 232. 235. 244. 251—56. 282. 287. 290. 297. 299. 300. 304. 310. 311. 317. 325. 329. 332. 348. 349. 357—61. 375—77. 381. 390. 391. 405. 409. 435. 463. 596. 651.
Wurm, Dr. 95. 130. 155. 201.
Wurzbach, C. v. 34. 35. 84. 122.

Z.

Zahlhaas, J. B. v. 205.
Zechmeiſter, Alex.; ſ. Wilhelmi, Alex.
Zedlitz 101.
Zehe, Louiſe 592. 652.
Ziegler, Clara 543. 549. 550. 567. 569. 582.
Zimmermann, F. G. 22. 30. 39. 45. 47. 48. 79. 80. 85.
Zink 97.
Zitt, Joſephine; ſ. Euling, Joſephine.
Zöllner, C. H. 65.
Zottmayer 487. 489. 5 9. 535.
Zottmayer, Frau 585.
Zucchini 371.
Zſchocke 53. 225. 338.

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06451 9484

BOUND

JUN 17 1946

UNIV. OF MICH.
LIBRARY